جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

بنية اللغة الشّعريّة عند قاسم حدّاد

The Structure of Poetic Language by Qasim Haddad

إعداد الطّالب: عمر حسن العامري

الرقم الجامعي: ٢٠١٠٢٠٠٠٣٥

إشراف الأستاذ الدكتور: يوسف حسين بكّار

٢٠١٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

بنية اللغة الشّعريّة عند قاسم حدّاد

The Structure of Poetic Language for Qasim Haddad

إعداد الطالب

عمر حسن إبراهيم العامري

إشراف الأستاذ الدّكتور

يوسف حسين بكّار

قُدّمت هذه الرّسالة استكمالًا لمتطلبات نيل درجة الدكتوراه في تخصص اللغة العربية– أدب ونقد, من كليّة الآداب في جامعة اليرموك

<u>أعضاء لجنة المناقشة</u>

الأستاذ الدّكتور/ يوسف حسين بكّار .... مشرفًا ورئيسًا

الأستاذ الدّكتور/ إبراهيم عبد الرّحيم السّعافين .... عضوًا

الأستاذ الدّكتور/ علي أحمد الشّرع .... عضوًا

الأستاذ الدّكتور/ فوزي حسن الشايب................................ عضوًا

الأستاذ الدّكتور/ زياد صالح الزّعبي .... عضوًا

الإهداء

❖ إلى روح أبي، ما فتِئتُ أسمعُ دبيبَها في هسيسِ الأشجار، وفي ارتباكِ الهشيرِ على واجهاتِ البيوتِ القديمة.

❖ إلى أمّي، تميمة الرّوح، وسادِنة الحبّ الأبديّ.

❖ إلى نور، التي أثّثتْ قلبي بتسابيحِ الحبّ، وتهاليلِ الوفاء، ووطّنتْ نفسَها على الصّبرِ طوالَ انشغالي عنها بهذا العمل.

❖ إلى سلْمى ويَمان وسارَة، نجومًا تومضُ في بريّةِ روحي الشاسعة.

❖ إلى إخوتي وأخواتي، الّذين علّقوا عليّ الآمالَ الكبيرة، والأماني الغالية.

إلى هؤلاء جميعًا أهدي هذا الجهدَ، مشفوعًا بسهري وبوحي ومحبّتي.

عمر

فهرس المحتويات

الملخّص بالعربية

عمر حسن العامري: بنية اللغة الشّعريّة عند قاسم حدّاد. أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد، ٢٠١٣ (المشرف الأستاذ الدكتور: يوسف حسين بكّار)

تهدف هذه الأطروحة، بصورة أساسيّة، إلى استجلاء أبرز الملامح البنائيّة والأسلوبيّة للغة الشعريّة عند الشاعر البحرينيّ قاسم حدّاد، وكيفيّة إسهامها في تخصيب النّص وتوسيع آفاقه وإثراء دلالاته، فضلًا عن أثرها في المتلقّي الذي يُعدّ واحدًا من أهمّ أركان الإبداع الثلاثة (النّاصّ، والنّص، والمتلقّي).

وقد انتظمت الدّراسة في مهاد نظريّ فأربعة فصول شكّلت أهمّ الملامح الأسلوبيّة والبنائيّة عند الشاعر، وهي: التناصّ/ النّص الغائب، والانزياح، والتّكرار، والتّضادّ. وفي هذه الفصول كلّها عمّد الباحث إلى التخفّف، ما أمكن، من الأطر النظريّة لهذه الملامح والموضوعات، وصبّ جلّ اهتمامه على تجلية الفاعليّة الدّلاليّة والنفسيّة والتخييليّة لها، إيمانًا منه بأنّ التّطبيق هو الإسهام الحقيقي الذي يتجلّى فيه جهد الباحث وخصوصيّته وظهور شخصيّته، أمّا الأطر النظريّة فيضيق فيها ذلك، لكثرة ما اعتورتها أيادي النّقاد والدارسين والمنظّرين حتى قرّت واتّخذت سمتها وملامحها شبه النهائيّة.

وقد أفادت الدراسة، بصورة رئيسيّة، من المعطيات والملامح الأساسيّة للأسلوبيّة، منهجًا تطبيقيًّا يسير وَفق ما أصّله علم الأسلوب، ويسعى إلى الكشف عن إمكانات اللغة، بتفجير طاقاتها التعبيريّة الكامنة فيها بعد انتقالها من عالمها الذهنيّ (competence)، إلى حيّز الوجود اللغويّ (performance).

وقد اتخذت الدراسة النصّ الشعريّ منطلقًا أساسيًّا ومرتكزًا أوليًّا، مستعينة- ما دعت الحاجة- ببعض الدراسات والمقالات التي تناولت بعض الملامح والظّواهر الفنيّة والأسلوبيّة في تجربة الشاعر، مدار الدّرس، شريطة ألّا تتعارض الرّؤى في تلك المظانّ، مع مقولة القصيدة الكلّيّة التي تنسجم مع دلالة الملمح الأسلوبيّ الذي تسعى الدّراسة إلى تجلية فاعليّته في النّصّ.

المقدّمة:

لمّا كانت القصيدة– في نظر الحداثة– بنية لغوية وجماليّة تنأى بنفسها عن التمترس خلف محمولاتها الاجتماعية والأخلاقية والسياسية...، ولمّا كانت اللغة، كذلك، أداة النص الأولى وغايته، فقد توجهت إليها الأنظار، وصارت محورًا مهمًّا تدور حوله كثير من المناهج النقديّة ولاسيّما الأسلوبيّة، التي تنظر في خصوصيّة النص وتفرّده، بانزياحه عن النّمط المألوف، وكسره المعيارَ الذي درجت عليه اللغة في أصل وضعها. من هنا، اتجهت همّتي ونزعت نفسي إلى دراسة بنية اللغة الشعريّة، متوسّلًا بنتاجِ واحد من أهمّ الشّعراء الحداثيين، هو الشاعر البحرينيّ قاسم حدّاد.

أمّا لماذا قاسم، فلأنّه شاعر ذو تجربة شعريّة واسعة، امتدّت على مدى ما يقارب أربعة عقود، تميّزت بتنوّعها وتطوّرها وفرادتها، وخصوصيّتها في التعامل مع اللغة في جرأة غير معهودة، وفطنة لافتة، وصفَتْها لجنة جائزة سلطان العويس"بالجِدّة والحيويّة البالغة، ممّا يعني احتفاءه بلغة شعرية خاصّة ينأى بها عن الجاهز والمستهلك من التعبير..."

وقد سعَت الدراسة إلى الإفادة من الملامح الأساسيّة للأسلوبيّة، منهجًا تطبيقيًّا يسير وَفق ما أصّله علم الأسلوب، ويسعى إلى الكشف عن إمكانات اللغة، بتفجير طاقاتها التعبيرية الكامنة فيها، بعد انتقالها من عالمها الذهني الافتراضي (competence)، إلى حيّز الوجود اللغوي (performance).

وقد انتظمت هذه الدراسة في مهاد نظري وأربعة فصول. عرض المهاد لمبحثين اثنين هما: "إطلالة على حياة الشاعر قاسم حداد"، و "لغة الشعر الحديث". فبيّن أن اللغة الشعرية

هي لغة ذات خصوصيّة فنيّة، لها ما يميزها عن لغة العلم ولغة التواصل ولغة التخاطب اليوميّة وسائر اللغات النفعية الأخرى، وهي كذلك على قدر عالٍ من التكثيف والخصوصية، بحيث تدعو المتلقي إلى الالتفات إلى ذاتها، أكثر من التفاته إلى الرسالة التي تحملها، وهو ما عبر عنه بعض النقاد بقولهم: إن طريقة القول- في الشعر- أهمّ من الشيء المقول. أمّا المبحث الآخر فشكّل إطلالة على حياة الشاعر وأهمّ المحطّات والتحوّلات في تجربته الحياتيّة والفنيّة.

وبعد المهاد، تناول الفصل الأول بنية التّناص/ النّص الغائب، وآثر الباحث أن يضع عنوانًا فرعيًّا للعنوان الأصليّ خروجًا من الحرج وتباين وجهات النظر تجاه التّناصّ مصطلحًا ومفهومًا. فرأى أن مصطلح "النصّ الغائب" يتّسع لما يمكن النظر إليه خارج مفهوم التناص. وانصبّ جلّ همّه، في هذا الفصل، على دراسة التناص دراسة فنيّة لا موضوعية، فقد نأى بنفسه عن تناوله من حيث هو تاريخيّ وأسطوريّ ودينيّ وأدبيّ... وآثر دراسة آلياته وتجليّاته في بنية اللغة من خلال قوانينه الثلاثة: الاجترار، والامتصاص، والحوار.

فأمّا الفصل الثاني فخصّص للانزياح بضربيه الرئيسيين: الإسناديّ (الاستبداليّ)، والتركيبيّ. وتحت كل واحد من هذين القسمين الكبيرين انضوت تفرّعات أخرى تناولها الفصل، فمن أمثلة القسم الأول: التنافر الإسنادي الاسميّ، والفعليّ، والإضافيّ، والوصفيّ. ومن أمثلة القسم الآخر التقديم والتأخير، والحذف. ولم يُصَبّ هم الباحث، في هذا الفصل، على تجلية أشكال الانزياح وأنواعه في شعر الشاعر، بمقدار الوقوف على فاعليّته في إنتاج الدلالة وإثراء المعنى والتأثير في المتلقي.

أمّا الفصل الثالث فمقصور على "التكرار"، فبعد أن مهّد الباحث فيه لمفهومه النظري، عمَد إلى دراسة أهمّ ضروبه التي تجلّت في شعر الشاعر، وهي: تكرار التقسيم، والتكرار البيانيّ، وتحتهما انضوت أنواع فرعية أخرى. وكان همّ الباحث، هنا، أيضًا، تجليةَ فاعليّة التّكرار، لا حصرَ أشكاله وأنواعه.

وأمّا الفصل الرابع والأخير فخُصّص لموضوعة "التضاد"، وفيه ألمح الباحث إلى مفهومه النظريّ، ثم درس فاعليته في تخصيب النّص وبنائه الفنيّ وتأثيره التخييليّ في المتلقي من خلال نصوص متنوعة. ولم يُلزم الباحث نفسه، تقسيم التّضاد من حيث هو اسميّ، وفعليّ، وتضافريّ...، إنما آثر أن يدرسَ فاعليّته بأشكاله المتنوعة في النّص، فجاءت هذه الأنواع متضمَّنة في ثنايا الفصل دون اللجوء إلى تقسيمها والفصل الحادّ بينها؛ فقد يتفق أن يكون في النصّ الواحد غيرُ ضربٍ من ضروب التضاد، فيُضطر، أحيانًا، إلى دراسة بنيته في ظلّ بعضها بعضًا.

وأخيرًا كانت الخاتمة التي تضمّنت أبرز النتائج، وهي -بالتأكيد- نتائج غير قاطعة ولا مطلقة؛ فالنصّ الأدبيّ، ولا سيّما الشعري، نصّ تتشكّل دلالاته وتنفتح أمداؤه بحسب قارئه ومرجعيّاتِه الثقافيّة والفكريّة والإيديولوجيّة والنفسيّة... فهو نصّ غير مطلق، وبالتالي فإن نتائج دراسته غير مطلقة، لكن هذا لا يعني فوضويّة الدرس النقدي واعتباطيّته، بل يجب لكل دراسة أن تسوّغ ما تقدّمه من رؤى وطروحات ونتائج، بحيث تبدو منسجمة في تناولها للمادة التي تدرسها.

وكان ديدن الباحث في فصول الرّسالة كلّها التخفّف- ما أمكن- من الأطر النظريّة؛ لوفرتها في مظانّ كثيرة من السّهل التّهدّي إليها. كما انصبّ جلّ الجهد على النزوع إلى الجانب التطبيقيّ، فهو- كما يرى الباحث- أهمّ وأصعب من الجانب النظريّ، فكم من نظرياتٍ

نقديّة لا يجيد أصحابها سوى التنظير أو التطبيق المجتزأ على مقاطع ربما تكون من الشعر غير العربي. من هنا، كان أكبر همّه تجلية فاعليّة هذه الظواهر الأسلوبيّة، ودورها في تخصيب النص وإثراء دلالاته وامتداد ظلاله.

وبعدُ، فإن الباحث لا يدّعي الكمال والإحاطة التامّة التي لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها، فما هذه الدراسة سوى محاولة لإضاءة مساحة مهمّة من الشعر العربي الحديث تتمثل في نتاج واحد من أهمّ شعراء الحداثة، الذين تركوا بصماتٍ واضحةً في تاريخها ومسيرتها.

وأخيرًا أتقدّم بجزيل الشّكر وعظيم التقدير للأستاذ الدكتور يوسف بكّار، الذي غمرني بلطفه، وحفّني برعايته، وأفاض عليّ من بحر علمه، ولم يضنّ عليّ بإسداء النصح والتوجيه. كما أتوجّه بالشكر إلى الأساتذة الأكارم والعلماء الأجلّاء أعضاء لجنة المناقشة، الذين تكرّموا بقراءة البحث وتقديم ملحوظاتهم عليه، فكانوا، كما عهدناهم دائمًا، حراصًا على إسداء النّصح وتقديم يد العون والمساعدة لكلّ طالب علم جادّ.

وما توفيقي إلّا بالله ربّ العالمين، والحمد له من قبلُ ومن بعد.

الباحث

التمهيد

المبحث الأول: إطلالة على سيرة الشاعر قاسم حدّاد

قاسم حدّاد شاعر عربيّ بحرينيّ، وُلد في مدينة المحرّق عام ١٩٤٨، وتلقّى تعليمه الابتدائي في مدارسها، ثم انتقل إلى العاصمة لإكمال دراسته الثانوية فيها. التحق بالعمل في المكتبة العامّة من عام ١٩٦٨ حتى عام ١٩٧٥، وهي حقبة أسهمت في تشكيل ثقافته المعرفيّة وذوقه الأدبيّ، إذْ أُتيحت له فرصة القراءة والمطالعة في حقول متنوعة توزعت على الشّعر والنّقد الأدبيّ وعلم النفس والفلسفة. انتقل بعد ذلك للعمل في إدارة الثقافة والفنون بوزارة الإعلام عام ١٩٨٠([1]).

شارك في تأسيس "أسرة الأدباء والكتّاب في البحرين" عام ١٩٦٩، وشغل عددًا من المراكز القياديّة في إدارتها. وتولّى رئاسة تحرير مجلّة "كلمات" التي صدرت عن "أسرة الأدباء" عام ١٩٨٧. وهو عضو مؤسّس في فرقة "مسرح أوال" العام ١٩٧٠.

يُعد واحدًا من أبرز الأصوات الشعرية التي ظهرت على السّاحة الثقافية في البحرين خلال الربع الأخير من القرن الماضي، وقد أتاحت له موهبته الشعريّة المتّكئة على المغامرة الإبداعية في التّجريب الشعري المتجاوز للموروث أن يؤسّس لنفسه قاعدة شعريّة تشكّلت على مدار إنتاجه الشعريّ([2]).

---

1 . روبرت ب. كامبل اليسوعي، **أعلام الأدب العربي المعاصر- سير وسير ذاتية**، ١: ٤٨١، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر- جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٩٦.

2 . عبد الله أحمد المهنا، "الخطاب النقدي عند قاسم حداد وصلته بتجربته الشعرية- رؤية نقدية"، **مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية**، ص١٩، ع٩١، ٢٣/ أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر ١٩٩٨.

وهو رائد من روّاد التّجديد والتحديث، تنزع نصوصه الشعريّة إلى الانشقاق عن الخطاب المألوف في تمثيل هواجس الشخصية العربية في الخليج. تمكّن من صناعة سلسلة من الوشائج العميقة بين جماليّات الهواجس الإبداعية، وأبجديّات الهواجس الإنسانيّة، على اختلاف أنماطها: السياسيّة والمعرفيّة والشعوريّة والميتافيزيقيّة، التي تكتنف برهة الإبداع، أو تحيط بها إحاطة تامّة([1]).

وقد نهض شعر قاسم حدّاد بدور رياديّ في دول الخليج العربيّة، سواء من حيث الخروجُ على أعراف الكتابة الشّعرية التي كانت سائدة هناك (في الشكل، واللغة، والموضوعات)، أو من حيث ربط التّجارب الشعرية الخليجية بحركات التجديد الشعري التي كانت تعصف بالمراكز الشعريّة العربيّة في بلاد الشام والعراق ومصر. وقد نهض بذلك- إلى جانبه- شعراء آخرون من أمثال عبد الرحمن رفيع، وعلي عبد الله خليفة، وعلوي الهاشميّ... ممّن أسهموا مباشرة في صياغة النصّ الشعري الحديث في البحرين. "غير أنّ تجربة حدّاد كانت نسيجَ وحدِها في مستوى ما حقّقته من تفاعل دائب وعميق مع تجارب التحديث العربية في المراكز، وفي اعتماده على شكل قصيدة التفعيلة منذ البدء، واستمراره في تطوير خياره هذا في الأعمال اللاحقة، ومقارباته المَزْجية بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر في أعماله اللاحقة".([2])

ظهرت في تجاربه الشعرية الأولى بصمات شعراء المدرسة الحديثة، لكنّه سرعان ما انحاز، منذ ديوانه الثاني، إلى التّجديد الشعريّ، وحمل همّ التجريب الإبداعي، مؤكّدًا الحرّيات

---

1 . صبحي حديدي، "قاسم حداد نهر جنح ضد عادة الماء"، مقدمة **الأعمال الشعرية لقاسم حداد**، ١: ٣١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.

2 . نفسه.

اللامحدودة التي ينبغي للشاعر أن يستمتع بها ويتشبث بها بعيدًا عن السلطات كافّة. "وهو بالرغم من تجربته السياسية في الحياة، إلّا أنه لم يُخضِع تجربته الشعريّة لسلطة السياسة. وظلّت قصيدته بعيدة عن المحاذير الخطابيّة المباشرة التي تستدعيها السياسة السائدة"(١).

يمكن تمييز ثلاث مراحل في تجربة قاسم حدّاد الشعرية(٢)؛ الأولى مثّلتها مجموعاته الشعريّة الثلاث الأولى: "البشارة" (١٩٧٠)، و"خروج رأس الحسين من المدن الخائنة" (١٩٧٢)، و"الدّم الثّاني" (١٩٧٥). ففي هذه المجموعات الثلاث يظهر الحس الخطابي العالي والغنائية التي تدين الواقع وترفضه، وتدعو إلى المقاومة والتحريض على الثورة التي يحدوها الأمل بالنصر والبشرى بانبلاج الصّبح. كما تلجأ إلى الأساطير بإيحاءاتها المتنوعة: سيزيف وشهرزاد وبنلوب وعنترة... كما وظّفت بعض الرموز النّضاليّة التي وقفت في وجه الاستعمار وناضلت من أجل الحرّية: جيفارا، وفيتنام، وفلسطين.

أمّا المرحلة الثانية فمثّلتها مجموعتاه الشعريتان: "قلب الحب" (١٩٨٠)، و "القيامة" (١٩٨٠)، فهما تمثّلان مرحلة جديدة تنمّ على تغيّر في وعي الشاعر بالذات والعالم واللغة مشكّلًا ما يشبه القطيعة مع منجزه السابق. ففي هذه المرحلة تحول عالم الذات بأقانيمه وأفكاره ورغباته وهواجسه ورؤاه إلى مدار الاستكشاف، إذ تغدو اللغة ذاتها "موضوعًا للتملك ومجالًا

---

1 . روبرت ب. كامبل اليسوعي، **أعلام الأدب العربي المعاصر- سير وسير ذاتية**، ١: ٤٨١، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر- جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٩٦.

2 . انظر فخري صالح، "حيرة الشكل الشعري وتحولات الأسلوب واللغة- عن تجربة قاسم حداد الشعرية"، مجلة **أوراق**، ص٦٧- ٦٨، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، عدد مزدوج (١٦- ١٧)، ٢٠٠٣؛ وانظر: معجب الزهراني، "لعبة المحو والتشكيل في "أخبار مجنون ليلى""، ص٢٣٨، **المؤتمر النقدي المصاحب لمهرجان الشعر العربي بالقاهرة**، الفصل الدراسي الأول من العام، ١٩٩٦- ١٩٩٧م؛ وانظر: أمجد ريان، "الشعر البحريني الجديد في ضوء التغيير الاجتماعي"، ص٢٠٧- ٢٠٨، مجلة **فصول**، المجلد السابع، العدد الأول، ٢/ ١٠/ ١٩٨٧.

للبحث الجمالي والفكري المعمّق عن السّريّ والغائب" والمحلوم به من معاني حضور الكائن في العالم والكون(١) وتحولت الأنا الذاتيّة إلى أنا جمعيّة موضوعيّة، وأصبحت اللغة أكثر غنىً وقدرة على تفجير مكنوناتها وتجاوز ذاتها.

أمّا المرحلة الأخيرة فتلك التي حقّقت انعطافة كبيرة وواضحة تمثلت في نزوعه إلى مغامرة البحث الجماليّ متوسّلًا بعدّة تقنيات وأساليب على رأسها المغامرة مع اللغة واستدعاء الأصوات والرموز والأقنعة. بدأت هذه المرحلة مع إصداره "شظايا" (١٩٨٣)؛ فهو ديوان يمثل قصيدة واحدة طويلة تعتمد تقنية الصدمة والتوتر الجمالي مفيدة في الوقت نفسه من غنائية الشعر العربي. وظلت تجربة قاسم تخطو خطوات جديدة يجسّدها نمط شعريّ تتضافر فيه المتناقضات لتشكّل تجربة متميزة ذات طبيعة جدليّة بلغت ذروتها في إصداراته الأخيرة التي يجاور فيها الشعريّ والنّثري منتصرًا لثيمة الجمال التعبيريّ، والشعريّة العصيّة على الإذعان لسلطة الشّكل.

أطلق في شبكة الإنترنت عام ١٩٩٦ موقعًا سمّاه "جهة الشعر" ، وهو موقع خاصّ بالشعر العربي الحديث مترجم في سبع لغات.

حصل قاسم حدّاد على عدّة جوائز أهمّها: جائزة المنتدى الثقافيّ اللبنانيّ في باريس عام 2000 وجائزة العويس عن حقل الشّعر للعام 2002.

أمّا أعماله فهي:

البشارة – البحرين – ١٩٧٠

---

1 . معجب الزهراني، "لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى"، ص٢٢٧.

خروج رأس الحسين من المدن الخائنة - بيروت - ١٩٧٢

الدّم الثاني - البحرين - ١٩٧٥

قلب الحب - بيروت - ١٩٨٠

القيامة - بيروت - ١٩٨٠

شظايا - بيروت - ١٩٨١

انتماءات - بيروت - ١٩٨٢

النّهروان - البحرين - ١٩٨٨

الجواشن (بالاشتراك مع أمين صالح) - المغرب - ١٩٨٩

يمشي مخفورًا بالوعول - لندن - ١٩٩٠

عُزلة الملِكات - البحرين - ١٩٩٢

نقْد الأمل - بيروت - ١٩٩٥

أخبار مجنون ليلى (بالاشتراك مع الفنّان ضياء العزّاوي) - لندن / البحرين - ١٩٩٦

ليس بهذا الشّكل ولا بشكل آخر - الكويت - ١٩٩٧

قبر قاسم - البحرين - ١٩٩٧

الأعمال الشعريّة -بيروت - ٢٠٠٠

عِلاج المسافة- تونس - ٢٠٠٠

له حصّة في الولع- بيروت - ٢٠٠٠

ورشة الأمل- (سيرة شخصية لمدينة المحرّق)- بيروت- ٢٠٠٤- القاهرة-٢٠٠٧

أيقظتني الساحرة (مع ترجمة إلى الانجليزية- د. محمد الخزاعي) - بيروت- ٢٠٠٤

ما أجملك أيها الذئب - بيروت- ٢٠٠٦

لستَ ضيفًا على أحد - بيروت -٢٠٠٧

فتنة السؤال -بيروت - ٢٠٠٨

دع الملاك - دمشق - ٢٠٠٨

الأزرق المستحيل ويليه أخبار مجنون ليلى- بيروت- ٢٠٠٩

إيقاظ الفراشة التي هناك "مختارات" - دمشق- ٢٠٠٩

الغزالة يوم الأحد "شذرات"- بيروت- ٢٠١٠

طرفة بن الوردة- بيروت- البحرين ٢٠١١

مكابدات الأمل- بيروت -٢٠١٢

النّهايات تنأى- بيروت- ٢٠١٣

سماء عليلة "شذرات"- البحرين- ٢٠١٣

المبحث الثاني: لغة الشّعر الحديث

تُعدّ اللغة الركيزةَ الأولى في بناء العمل الأدبيّ، ولا سيّما الشعريّ. فهي مادة النص وقوامه وصورته التي يعوّل عليها، وهي- كما يقول كولردج- "أعظم عنصر في بنائية القصيدة في الآداب جميعها، ففي أرضها تتجلّى عبقريّة الأداء الشعري، ومن لبناتها تُبنى المعمارات الفنيّة التي تتآزر على إبداعها مجموعة عناصر متعاضدة متلائمة"(١).

ولكي نفهم خصوصيّة اللغة الشعريّة وكثرة الكلام عليها، والبحث في تعالقاتها الكثيرة يجب أن نفهم وظيفة الشعر التي أسهمت في خصوصيّة لغته وتشابك معطياتها، مع العلم بصعوبة تلخيص وظيفته كونه فنًا يزخر بالعناصر "اللّغويّة والعاطفيّة والجماليّة والمعرفيّة والاجتماعيّة والنفسيّة وغيرها، [لذا] فإن وظيفته ستتعدد بتعدد هذه العناصر"(٢). ومع ذلك يمكن القول إن الوظيفة الكلية للشعر تتمثل في أنه يشكل "معادلًا للوجود، وليس نظرة إلى بُعد واحد من أبعاده، ومن ثمّ فهو لا يؤدّي وظيفة جزئية أو جانبية في الحياة فقط، بل يؤدي كل الوظائف الممكنة. فالشعر عندما يكون شموليًا للحياة فإنه لا يكتفي بجانب من جوانبها، وإنما يقدّم رؤية جديدة لكلّ الحياة"(٣).

---

1 . عدنان حسين قاسم ، **لغة الشعر العربي- أصالة التراث في مواجهة التفجير**، ص٦، المنشأة العامة،طرابلس، ١٩٨١.

2. عبد الله العشي، **نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين**، ص٣٢١، (رسالة دكتوراه)، جامعة وهران، الجزائر، ١٩٩٢.

3. نفسه، ص٣٢٢.

ومن وظائفه أيضًا "تخفيف عبء اللاوعي الكامن في أعماق النفس الإنسانية"(١) لذا نجد فرويد يربط بين الفنّ والأحلام لاشتراكهما في الوظيفة التطهيريّة لتحقيق حالة من التوازن النفسيّ عبر ارتحال المعاني من أعماق النفس والفكر وتحويلها إلى إبداع.

فالشّعر، إذًا، ينافس الحلم في أن كلًا منهما يعمل على تنشيط الذّات وتفريغ مكبوتاتها، وهو بذلك يشكّل "إراحة نفسية من ضغوط غائصة يتنفس الشاعر من خلال اللغة ما يعيد توازنه النفسي إليه وهما- الحلم والشعر- يعبُران عبر برزخ واحد هو الرّمز حيث تصبح فيه الكلمة إشارة تستكشف من خلالها برزخًا يقودنا إلى عالم القصيدة الخبيء، وربّما ينبئ عن عدة احتمالات، وذلك لا يقلل من أهميتها بقدر ما يدلّ على ثرائها"(٢).

إن مثل هذا الوظيفة السيكلوجيّة والجماليّة المعقّدة التي يسعى الشعر إلى النهوض بها، من خلال اللغة، تستدعي أداةً استثنائية تفلح في التعبير عن المحمولات الشعوريّة والانفعاليّة المعقّدة والمتنوّعة، والارتحال بها عبر دهاليز النفس الغامضة، لتشكّل معادلات شعوريّة وانفعاليّة، لا أقول مطابقة، إنّما معادلة لما يعتلج في جوّانيّة النفس المبدعة، التي تسعى جاهدة إلى فهم الوجود والبوح بما يعتريها من تساؤلات وشكوك تشكّل لغز الحياة وسرّها الخفيّ.

ولا يتوقّف أمر الشّعر الجديد عند محاولته التعبير عن محمولات النفس وانفعالاتها، إنّما يتعدّى ذلك ليكون محاولة "لاستكناه الحياة"(٣) بكلّ تجليّاتها وأشكالها. لذا فإن ثمّة تعالقًا

---

1 . حسين جمعة، **قضايا الإبداع الفني**، ص١٥، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣.

2 . رجاء عيد، **لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي المعاصر**، ص٩٤، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥.

3. عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص١٣، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧.

وارتباطًا بين الحياة والإبداع بأجناسه كافّة، والشّعر على رأسها، وأنّ تغيّر الحياة في مضامينها وأطُرها المختلفة يستدعي تغيّرًا في إطار التعبير(١)؛ ولا يعدو هذا الإطار أن يكون اللغةَ بكلّ أشكالها وتجلّياتها. من هنا، كان لزامًا على اللغة أن تتجاوز نفسها، وأن تجدّد أدواتِها لتكون قادرة على مجاراة ما يطرأ على الحياة من تجدّد وتغيّر. وكان لزامًا على الشعر، أن يحطّم اللغة العاديةَ ليعيد بناءَها على مستوى أعلى، ومن ثَمّ، فإنه يجعل اللغة تقول ما لا تقوله أبدًا في وضعها الطبيعي.

ولمّا انصبّ جهد المبدع على التعبير عن مكنوناته الغامضة والمتعالقة فقد انتقل هذا الغموض والتشابك إلى اللغة نفسها، التي طفقت تنوء بمحمولات ورؤى جديدة لم تعتد عليها من قبل، فأضحت لغة الشعر "مؤشّر الصّراع بين إرادة القانون وحاجات الفرد إلى حرّية التعبير"(٢). إن الصّراع الذي تشكّله اللغة، هنا، ينمّ على وجود حالة من عدم المواءمة بين اللغة، من حيث كونُها أداةَ تعبير من جهة، وما يريد أن يقوله الفردُ من جهة أخرى، وكأنّها، في أصل وضعها، قاصرة عن النّهوض بالمحمولات الشعوريّة والانفعاليّة والفكريّة التي تمور داخل النفس المبدعة. هذا يسوّغ للمبدع نزوعَه إلى أدوات مساندة، منها ما يُمتح من اللغة نفسها، ومنها ما يعود إلى معطيات ميتالغويّة لرأب الصّدع وتقليص الهوّة الماثلة بين القصيدة لغةً، والقصيدة انفعالًا ماورائيًا. فعمّد المبدع إلى الانزياح عن اللغة المألوفة لكي تحقق له حريته المنشودة في التعبير، وتقوى على استيعاب رؤاه الجديدة تجاه الحياة والعالم.

---

1 . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص١٥- ١٦.

2. حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب- أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، ص١٠٣، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١.

إن مثل هذا الإحساس بقصور اللغة وعجزها عن النهوض بحمولات النّفس البشريّة بكلّ تجليّاتها وأشكالها ليس بالأمر المبتدع سواء في القديم أو الحديث، فلطالما أشار شعراء ونقاد إلى هذه المسألة حينما تضيق اللغة باختلاجاتهم واعتلاجاتهم، ولعلّ نظرة سريعة إلى تراثنا الصوفيّ تبيّن لنا نماذج من الشكوى والتذمّر من ضيق اللغة إزاء اتساع الرؤى والمواجد والمجاهدات التي كانوا يكابدونها. وتجدر الإشارة، هنا، إلى عبارة النّفّري المشهورة "كلّما اتّسعت الرؤيا، ضاقت العبارة". أمّا في الحديث فالأقوال في هذا الشأن كثيرة أذكر منها قولًا للشابّيّ الذي يصف فيه اللغة بأنها "ضيقة، محدودة فانية، والنفس الإنسانية فسيحة لا نهائية باقية"(1) فالرؤيا الحلميّة الاستشرافيّة الفلسفيّة العميقة والممتدة التي تبنّاها الشعر الحديث يضيق بها وعاء اللغة التقليديّة غير المنزاحة، ومن ثمّ فهي تسعى إلى اجتراح وعاء لغويّ مرن قادر على استيعابها والتعبير عن دلالاتها ومحمولاتها وتمثيلاتها المتعدّدة، شريطة ألّا يكون هذا الانزياح والعدول الذي تتبناه لغة الشعر الحديث محضَ زينة زخرفيّة تطفو على سطح القصيدة، أو ملصقاتٍ باهتة تثقلها دونما طائل تحتها، بل يجب أن يضيف هذا الانزياح إلى اللغة طاقة تعبيريّة وجماليّة غير تلك التي كانت تحملها من قبل.

وحين يتحدّث النقّاد والدارسون عن مصطلحات مثل "الانزياح" أو "كسر المعيار" أو "تفجير اللغة" أو غيرها من المصطلحات التي تشي بالخروج على نمط اللغة في أصل وضعها، يجب أن ندرك أن هذا الخروج ليس خروجًا سلبيًّا، ولا "تفجيرًا" تدميريًّا يسعى إلى التقويض والهدم، وإنّما هو تفجير من شأنه أن يمنح اللغة ميزة التوالد والتكاثر والتناسل؛ "فعقب فكّ البنية الذي يقوم به الشّكل البلاغيّ تحدث عمليّة إعادة بنية أخرى في نظام

1 . أبو القاسم الشابي، **الخيال الشعري عند العرب**، ص٢٦، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٣.

جديد"(١)، بحيث تكون قادرة على النّهوض بمحمولات المبدع ورؤاه وتصوراته وانفعالاته وأحاسيسه... فتكون قادرة على تلبية حلمه في اجتراح معان جديدة، فالشاعر- عادة- كائن متفرد "لا يرضى بالمعنى الذي تضفيه العادة الإنسانيّة على الأشياء مهما كان مفيدًا، ويبحث لها عن معنى آخر. ومن هنا ينفصل عن التقليد والعادة، ويصبح دوره في أن يوقظنا ويخلّصنا من الأفكار المشتركة الضيّقة"(٢) وكلّ ذلك يتمّ من خلال اللغة، التي تحوّل شكلها في الشعر الحديث، من كونه وعاءً يضمّ الزخرف البيانيّ والتزيين المجازيّ، إلى كونه جوهرًا ووسيلة لإيصال مشاعر غائصة في مضمر التجربة الفنيّة.(٣)

إنّ اللغة، عند هؤلاء جميعًا، لا تمثل انعكاسًا مباشرًا وتصويرًا أمينًا للعالم والحياة كما هما، إنها تتخلّى عن دور المرآة، لتتّخذ دور النحّات أو التشكيليّ الذي يضفي من روحه ورؤاه الخاصّة على ما يحاكي ويصوّر. إنها لغة منزاحة تنقلت من الضّيق إلى الاتّساع، ومن المعيار إلى الانتهاك، ومن المباشَرة إلى المواربَة. بهذه الثورة التي نهضت بها اللغة جعلت من النص الإبداعيّ نصًّا حيويًّا يكره السكون وينزع إلى الحركة الدائبة، التي تعوّل كثيرًا على دور المتلقّي في ملء البياضات وتأثيث الفراغات بمساحات تخييلية خلّاقة سعيًا إلى تفهّم النّص والتفاعل معه، وهذا هو سرّ خلود الشعر العظيم، الذي تتأبّى لغته على الإذعان لتأويل واحد، لتظلّ عصيّة على الانكشاف والابتذال.

---

1 . صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص٥٨.

2. أدونيس، **زمن الشعر**، ص٩، دار العودة، بيروت، ط٢، د.ت.

3 . رجاء عيد، **لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي الحديث**، ص١٢، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥.

إنّ الشّعر المعاصر، حسب فاليري، "لغة داخلَ اللغة، نظام لغويّ جديد يتأسس على أنقاض القديم، وبواسطته يتشكّل... نمط جديد من الدّلالة"(١). وحديث فاليري هذا عن اللغة يفضي إلى الحديث عن طبيعة الخلْق الأدبيّ بحيث ينطلق المبدع "من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفنّي... فمفهوم الخلق في عملية الإبداع الإنشائيّ مرتبط بقدرة الإنسان على تخليص الكَلِم من القيود التي يكبّلها بها الاستعمال، وتطهيرها مما يتراكم عليها من ضبابيّة الممارسة، فالإبداع إحياء للكلمة بعد نضوبها"(٢). لكن المفارقة، هنا، أن الشعر يخلّص اللغة من ضبابيّة الممارسة .والنمط والعادة، ليتلبّس بضبابية أخرى، هي ضبابيّة الانفتاح والتعدد والتناسل والتوالد والموارية. فالكلمة، في الشعر، لا تعطي معنى مطلقًا واحدًا، بل تقدّم اقتراحاتٍ وإضاءاتٍ وإلماحاتٍ، ومن هنا تتلبس بمعنى الضبابية، لكنها ليست "ضبابية الاستعمال" والابتذال الذي يفضي إلى إرهاق الجمال وخبوّ الألق الكامن في الكلمات والتراكيب، وغياب الشّعريّة، بل ضبابية الخصب والانفتاح والتوالد.

لقد تحولت لغة الشعر الحديث من كونها محضَ أداة تعبيريّة لمضمون ما، إلى كونها غاية بذاتها يسعى المبدع إلى تشكيل شعريّة نصّه من خلالها. فقد رأى البنيويّون أنّ الشّعريّة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بخصوصيّة اللغة الشعريّة، وعدّوها نابعة من اللغة لتصفها، فهي "لغة عن اللغة"(٣). إنّها لغة "تكسب سموقها من قدرتها على التجاوز الدائم وتعدّي الواقع

1. جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص١٢٩، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

2. عبد السلام المسدي، **النقد والحداثة**، ص٥٧، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

3 . عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر**، ص٢٠، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥.

باستمرار، وفي بُعدها عن المعنى المجرّد الذي يتنافى مع الشعر نفسه، الذي لا يمكن أن نزعم معنىً واحدًا مقنّنًا له"(١).

ولمّا كانت الشعريّة تنتحي إلى لغة النصّ وتنزع إليها قيمة ومعيارًا، جعل ياكبسون الوظيفة الشعريّة هي المهيمنة على الخطاب الأدبيّ، حيث تتركّز الرسالة على ذاتها. في حين تهيمن الوظيفة الإفهاميّة على الخطاب اللغويّ العاديّ. ومن هنا عرّف النص الأدبي بأنه "رسالة لغوية تغلب عليها الوظيفة الشعرية"(٢)

وإذا كانت شعريّة النص تتولّد من خصوصيّة لغته، فإن خصوصيّة اللغة تتولّد من انزياحاتها التركيبيّة والدّلالية، وتزداد تلك الشعريّة توهّجًا كلما انزاحت عن معيارها القارّ، ذلك أن "ناموس اللغة يسمح بالابتعاد عن القالب الموضوع ممّا يسمّى بالعرف في الاستعمال، فتكون الطاقة الإبداعيّة متولّدة عمّا توقِعُه في نظام اللغة من اضطراب يصبح هو نفسُه نظامًا جديدًا"(٣)، ينأى بالشعر إلى آفاق أرحب، وتخوم أبعد، تتسم بالجِدّة والإدهاش.

إنّ ثمّة علاقةً وطيدة بين الانزياح والإبداع، فكلّما اتّسع هامش الانزياح امتدّ أفق الإبداع الذي يُعدّ أحد المكوّنات الرئيسيّة لعناصر القيمة الجماليّة، وهذا ما حدث للغة الشعر الحديث، التي أخذت على عاتقها الخروج على نفسها وتجديد ذاتها بكسر المعيار وبالانزياح المستمر الذي يمنحها التّجدّد والحياة، في حين ظلّت لغة الشّعر القديم، في الغالب، تُذعِن للمعيار وتنتحي إلى القيمة المتواضع عليها والنّمط المحدّد لها، ولم تكن تمارس انزياحها إلا

---

1 . رجاء عيد، **لغة الشعر**، ص٩٣.

2 . رومان ياكوبسون، **قضايا الشعرية**، ص٢٣، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨.

3 . عبد السلام المسدي، **النقد والحداثة**، ص٤١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣.

على نطاق ضيّق وعلى استحياء يعتريها التوجس والخوف من الرقيب المعياريّ الذي خلق لنفسه هالة من القداسة يصعب انتهاكها.

من هنا كان حديث جان كوهن عن لا معقوليّة الشعر، التي عدّها "الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله اللغة أبدًا بشكل طبيعيّ"(١) لذا نجد أنّ جلّ النقاد البنيويّين يُجمعون على أنّ "أهمّ العناصر الخاصّة بالقول الجماليّ هو أنّه يكسر نظام الإمكانات اللغوية الذي يهدف إلى نقل المعاني العاديّة، ويهدف هذا الكسر بالذّات إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة"(٢).

وليس يُفهم مما تقدّم ضرورةُ انبتات لغة الشّعر الحديث عن معطيات التراث بمختلف مكوناته وتجليّاته، فــ "من الظواهر اللافتة في استخدامات اللغة الشعريّة المعاصرة احتواؤها الأدائي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث التي تتيح تمازجًا، وتخلق تداخلًا بين الحركة الزمانيّة، حيث ينسكب الماضي بكلّ إثاراته وأحداثه على الحاضر بكلّ ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكبًا تاريخيًّا يومئ الحاضر إلى الماضي، وكأنّ هذا الاستلهام كذلك يمثّل صورة احتجاجيّة على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي"(٣).

ويزعم بعض الدارسين أنّ جمال اللغة في الشّعر عائد "إلى نظام المفردات وعلاقاتها، وهو نظام لا يتحكّم فيه النّحو، بل الانفعال أو التّجربة"(٤). إنّ عبارةً مثل هذه تستدعي منا

---

1. جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص١٢٩.
2. صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص٣٧٥، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥.
3 . رجاء عيد، **لغة الشعر**، ص٢٠١.
4. أدونيس، **زمن الشعر**، ص٤٠.

الوقوف عليها وتأمّلها وإنعام النظر وإجالة الفكر في دلالاتها. ألا يعدّ النّحو مكوّنًا أساسيًا من المكوّنات التي تقوم عليها العلاقة بين الكلمات؟! أليس هو الضّابط الذي تتجاور به المفردات وتتفاعل وتتعالق ضمن علاقة نظميّة مركّبة تفضي إلى دلالة يفهما المتلقّي؟ إنّ حديثنا عن "نظام" يستدعي الحديث عن النّحو، وإلّا أصبح التّجاور والتعالق مسألة اعتباطيّة، أو ذوقيّة لا ضابط لها، وهذا ما لم يقلْ به أحد من النقاد أو الدارسين. ماذا قصد أدونيس، إذًا، بإخراجه (النّحو) من حسبة الجمال الذي يتحدّث عنه؟ إنّ معاودة النّظر في عبارة أدونيس هذه لا تقدّم لنا سوى هذا التفسير أو ما يقرب منه. وإذا أردنا أن نسوّغ له مقولته هذه نقول لعلّه قصد أنّ ثمة فرقًا بين الصّحّة النحويّة والجمال اللّغوي، فليس كلّ صحيح نحويًا جميلًا لغويًا، وليس العكس صحيحًا، أيضًا. مثل هذا التفسير يخرجنا من مأزق استثناء النّحو من إسهامه في تشكيل المعطى الجماليّ في اللغة.

وثمّة دارسون أشاروا إلى أهميّة العلاقات النحويّة في تشكيل الرؤية الشعرية وتحديد معالمها، كصلاح فضل، الذي أكّد أهميّة البنية النحويّة وتوظيف علاقاتها في المستوى الدّلاليّ للرؤيا الشعرية، رافضًا النظرة الأحادية التي تقصر الشعرية وتحصرها في إطار التصوير والرّمز، متجاهلة سائر الأبنية التي تسهم في تشكيل الدّلالة الكليّة، وعلى رأسها البناء النحويّ(1).

ويزعم أدونيس، أيضًا، أن "الفرق الأساسيّ بين اللغتين "القديمة" و "الحديثة" هو أن المعنى في اللغة "القديمة" موجود مسبقًا، والكاتب يصوغه بشكل جديد. لكن المعنى في اللغة

---

1 . صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص١٣٨، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.

"الحديثة" (الثوريّة) ينشأ في الكتابة وبعدها. فالمعنى فيها بعديّ لا قبليّ"(١) إنّ كلامًا مثل هذا في حاجة إلى مراجعة وإعادة نظر، فقضيّة المعنى وارتباطها بإنتاج الكلام قضيّة شائكة ومعقدة، لكن المسألة، في تصوّري، ليست كما يقدّمها أدونيس؛ فالمعاني ليست جاهزة وناجزة وما على الشاعر القديم إلّا أن يُقولبها في شكل ما، لتصير إبداعًا خالدًا وإرثًا حميمًا ما زلنا نتدارسه رغم مرور الحقب والأزمان على إنتاجه. فإذا كان الأمر كما يرى أدونيس فما فائدة الأدب إذًا؟! وكيف ننظر إلى اللغة على أنها أداة الفكر ووعاؤه؟! وهل يمكن أن تتحقق الأشياء دون أدواتها؟! إذا كان الجواب "لا" فلا بدّ، إذًا، أن تكون الأفكار والمعاني متزامنة في الخلق والوجود مع ألفاظها، وإلّا أمكننا الفصل بينهما. إن مثل هذا الوهم الذي وهمه أدونيس ناجم- في تقديري- عن نظرة النقاد القدامى إلى قضيّة اللفظ والمعنى، فقد فصل أكثرهم بين هاتين الثيمتين فصلًا تامًّا، إلى أن جاء الجرجانيّ بنظريّة النّظم التي وضعت حدًّا لهذا الجدل. لكن يجب الالتفات إلى أن نظرة النقاد هذه لا تقدّم ولا تؤخّر في الآلية التي يُنجَز بها العمل الأدبي، فهي، بإرهاصاتها وتداعياتها، أسبق في الوجود على التنظير النّقدي، الذي يُعدّ تابعًا لها وليس العكس.

ومن ميزات الشّعر الحديث، أيضًا، اقتراب لغته من لغة الكلام اليومي. كان ذلك بتأثير الشّاعر الإنجليزي إليوت، الذي لم يتأتّ تأثيره في الشعر العربي الحديث من حيث كونُه شاعرًا فقط، إنما من حيث كونُه ناقدًا، أيضًا.(٢) فقد استعمل اللغة استعمالًا ينتحي إلى الكشف عن مناطق الجمال المبثوث في الحياة المعيشة بمختلف أنماطها وأشكالها وتجليّاتها، وتسليط الضّوء على ما تنطوي عليه من إمكانات التوظيف الشعريّ النابض بالحياة والحرارة. لكن هذا

---

1. أدونيس، **زمن الشعر**، ص١٣٢.

2. محمد النويهي، **قضية الشعر الجديد**، ص١٦- ١٧، دار الفكر، القاهرة، ١٩٧١.

كلّه لا يمنع من وجود شعراء محدثين ما زالوا يؤثرون العبارة الفخمة، ذات الجرس الخطابيّ العالي حتى وهم يعالجون أكثر التّجارب حداثة، ممّا حدا بناقد مثل أحمد المعداوي أن ينفيَ كونَ هذه الصّفة تشكّل مميّزًا مهمًّا للغة الشعر الحديث(1). ولعلّ أصل هذا الخلاف ناجم عن تباين الأفهام لمصطلح "لغة الحياة اليوميّة". والذي دعاني إلى هذا القول ما قاله المعدّاوي: "عندما نتأمل لغة الحديث اليومية نجد أنّ أهمّ صلة تميزها هي أنها لغة نفعيّة، لأنّ هدفها هو التواصل، ولأنها مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بحاجتنا اليوميّة الملحّة، ولا ريب في أن هذا الارتباط قد جعل لغة الحديث تميل إلى الوضوح، وتنزع منزعًا منطقيًّا يضمن تحقّق تلك الحاجات على أحسن وجه، وما هذه هي الصفات التي تميّز لغة الشعر على وجه العموم، فلغة الشعر لغة مثاليّة حتى لدى أكثر الشعراء ارتباطًا بالواقع، أو نزوعًا إلى الثورة..."(2) فإذا كان هذا هو مفهومه للمصطلح، فقد شطّ شططًا بعيدًا، فالشاعر لا يُقحم لغة الحياة بقضّها وقضيضها، ولا يتركها غفلًا على عواهنها، إنّما يعمِد إلى إزاحتها عن دلالاتها القارّة، وعن وظائفها الإفهاميّة، ليحمّلها إشارات ورؤى جديدة، إنه يصبغها بالشعريّة، ويضفي عليها من روحه ورؤاه ما يجعلها أكثر جمالًا وأشدّ إشراقًا وغرابة وإدهاشًا، فتغدو الأشياء كأنّنا نراها أوّل مرّة، وتصير الممارسات اليوميّة التي نألفها ذات إيقاع مختلف، ونكهة فريدة من نوعها.

إنّ المعدّاوي، في تقديري، بالغَ في تعميق الهوّة بينه وبين النّويهي رغم أن البون ضئيل بين وجهتي نظرهما؛ فالنويهي لم ينفِ وجود بعض الشعراء المحدثين الذين ما زالوا يؤثرون فخامة العبارة وقوّة السبك وما شابه ذلك من أساليب قصيدة الشطرين، لكنّه تنبّه– بأثرٍ

1 . أحمد المعداوي (المجاطي)، **ظاهرة الشعر الحديث**، ص٥٨– ٥٩، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٢.

2 . أحمد المعداوي، **ظاهرة الشعر الحديث**، ص١٦٤.

من إليوت أو غيره- إلى نزوع كثيرين من الشعراء المحدثين إلى توظيف لغة الحياة اليومية توظيفًا فنيًّا، متجاوزين ما تعوّده الشّعر من صرامة اللغة وتجهّمها، وهذا أمر واضح تقرّه كثير من نماذج الشعر الحديث.

وينبّه المعدّاوي على قضايا أخرى يعدّها من ميزات الشّعر الحديثة، أهمّها الملمح الدراميّ وميلها إلى "الهمس" و"الإيماء" و"الإشارة" و"الصّور المقتضبة" و"التعبير بالصورة" و"تطوّر الأسس الموسيقية" فضلًا عن خصائصَ جماليةٍ أخرى مستمدّة من التطور الذي اعترى المضامين الشعرية نفسها(١).

ومن ميزاته أيضًا "الغموض"؛ ومفهوم الغموض، عند النقاد المحدثين، يقع خارج دائرة التعمية والإبهام والاستغلاق الذي يتعذّر فكّ ألغازه والتّهدّي إلى دلالاته، ليقع في دائرة البناء والإشارة والإيحاء والرمز والمجاز... وليغدو، من ثَمّ، "السمة الطبيعية الناجمة عن آلية عمل القصيدة العربية وعناصرها المكونة من جهة، وعن جوهر الشعر الذي هو انبثاق متداخل من تضافر قوّات متعدّدة من الشعور والروح والعقل متسترة وراء اللحظة الشعرية".(٢)

يرى أدونيس أنّ الغموض ناجم عن تغير مفهوم الشعر في العصر الحديث تبعاً لتغير النظرة إلى العالم؛ إذ لم تعد القصيدة الحديثة "تقدّم للقارئ أفكاراً ومعاني، شأن القصيدة القديمة، وإنّما أصبحت تقدّم حالة أو فضاءً من الأخيلة والصّور، ومن الانفعالات وتداعياتها، ولم يعد ينطلق (الشاعر) من موقف عقليّ أو فكريّ واضح وجاهز، إنّما أخذ ينطلق من مناخ

---

1 . أحمد المعداوي، **قضية الشعر الجديد**، ص١٦٧- ١٧٦.

2 . دريد يحيى الخواجة، **الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة**، ص١٠٧، دار الذاكرة، حمص، ١٩٩١.

انفعالي نسمّيه تجربة أو رؤيا"(١)، مناخ يسعى إلى تثوير مكامن التخييل عند المتلقي، ويحرّك مداركه ويفاجئه ويدهشه؛ فالشعر عنده يزلزل النفس ويقلقها ويخلخل الواقع ويعيد تشكيله ويقوم على الجِدّة والطّرافة والغرابة. إنه ليس معنيًّا بتقديم الأجوبة قدر عنايته بتثويرها واجتراحها"[٢] بهذا يغدو الغموض ركيزة لا غنى للشعر الحديث عنها، ذلك أن "القصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرّغيف أو كأس الماء، وهي ليست شيئًا مسطّحًا تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة... إنها عالم ذو أبعاد، عالم متموّج متداخل كثيف بشفافيّته، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها"(٣).

---

1. أدونيس (علي أحمد سعيد)، **زمن الشعر**، ص ٢٧٨، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.

2أدونيس (علي أحمد سعيد)، **الثابت والمتحول- بحث في الاتباع والإبداع عند العرب**، ٣: ٣١٤، دار العودة، ط٢، بيروت، ١٩٧٩.

3 . أدونيس، **زمن الشعر**، ص١٥٨- ١٥٩.

الفصل الأول

التناص/ تجلّيات النص الغائب

الفصل الأول

التناص/ تجلّيات النص الغائب

لا يسعى هذا الفصل من الدراسة إلى الإيغال في الجانب النظريّ للتناص نظرًا لوفرته في جلّ الدراسات النقديّة والأدبيّة، ولا إلى استقصاء جميع مواطنه في شعر قاسم حدّاد وإحصائها وتصنيفها بحسب موضوعاته وأشكالها، فهو أمر عسير لا ينهض به فصل في دراسة، نظرًا لشيوع هذه الظاهرة عنده، ولغزارة إنتاجه الشعريّ الممتدّ على أكثر من أربعين عامًا، ناهيك بأن طبيعة الدّراسة تحتّم على الباحث تناول موضوع التناص وتجلّيات النصّ الغائب من منظور فنّيّ لا موضوعي، لذا ينهض هذا الفصل بدراسة التناص بحسب مستوياته الثلاثة، كما وردت في دراسة محمد بنيس(1) وغيره من الدارسين وهي: الاجترار، والامتصاص، والحوار. ويجب أن نبادر إلى الاعتراف بأن هذه المصطلحات فضفاضة ولا تُعين الباحث على ضبط قوانين التّناصّ، وإذا كان مصطلح الحوار يتّسم بالوضوح والدقّة فإنّ مصطلحَي الاجترار والامتصاص يفتقران إليهما، فكلّ نصّ مأخوذ من نصّ آخر يخضع، بالضّرورة، إلى تحويل وتحوير وإلّا كان شكلًا من أشكال الانتحال(2) وإلى مثل ذلك ذهب باختين إذ أشار إلى أنّ هذه الأصناف الثّلاثة تتشابك داخل نسيج الخطاب الأدبيّ بحيث يتعذّر الفصل بينها إلّا نظريًّا(3).

---

1 . محمد بنيس، **ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.

2 . شجاع مسلم العاني، **قراءات في الأدب والنقد- دراسة**، ص٥٨، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

3 . ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص١٢٠، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧.

والناظر في تلك الدراسات لا يعييه جهد في معرفة الطبيعة التوالديّة والتفاعليّة للنصوص، واتكاء بعضها على بعض، وتعالق ثيماتها وتلاقي ظلالها بدرجات متفاوتة وبصور متنوعة، بحيث يصبح النص الجديد نسيجًا من "الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات(*) الثقافيّة السابقة أو المعاصرة"(١) ونقلًا لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وتحويلًا واقتطاعًا وتركيبًا فسيفسائيًا من الاستشهادات، وامتصاصًا لنصوص أخرى(٢).

فالدراسات التي دارت على التناص وعلاقاته وتجلياته وقوانينه تُجمع على أنّ الكتابة فعل تراكميّ لا يأتي من فراغ؛ فالأدب "تكرار حتميّ واكتساب، في الوقت نفسه" فمن خلال آلية التنظيم الجديد والتعبير الأصيل، يمكن للكاتب أن يصبح مالكًا لموضوعه، وأن يخلع ثوبَ السّرقة الأدبيّة المُذلّ ليلبس ثوب المؤلّف الأكثر أصالة"(٣) من هنا كان الإبداع المحض، والنص النقيّ المصفّى واستقلاليته المطلقة، هي كلّها محض افتراضات وتوهّمات لا وجود لها في عالم الكتابة والفنّ والإبداع؛ فالنصوص الغائبة والمرجعيّات والمحرّضات كلّها أشياء أساسية تتوجد في النص أو تكمن وراءه لتسهم في إنتاجه، سواء بوعي من منشئ النص أو بغير وعي. فإذا كان الإنسان مبدعًا بالقوّة، فإنّه لا يمكن أن يصبح مبدعًا بالفعل إلّا بالدُّربة والمِران والتّعلم والحفظ والممارسة... وما شابه ذلك من وسائل الخلق الفنّي ومستلزماته، التي

* . السياق يستدعي أن يكون معنى اللغة، هنا، الأسلوب "style" ، كما نقول حين نسمع شعرًا لا نعرف قائله: هذه لغة فلان.

1 . رولان بارت، "من الأثر الأدبي إلى النص"، ترجمة عبد السالم بنعبد الله، مجلة **الفكر العربي المعاصر**، ص١١٥، عدد ٣٨، آذار، ١٩٨٦، بيروت.

2 . عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص١٣.

3. تيفين ساميول، **التناص ذاكرة الأدب**، ص٤٧، ترجمة: نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧.

تعمل على قدْح نار الموهبة والاستعداد الفطريّ الكامنة في زناده وتحريضها حتى تصبح متحقّقه وماثلة للعيان(١). وهذا ما أكّده، من قبل، نقّادنا القدامى في غير موضع من مظانّ النقد القديم وآثاره(٢).

أمّا مصطلح "النّص الغائب" فهو مصطلح نقديّ حديث، يعني أنّ إدراك العمل الأدبي وتفهّم دلالاته يعتمد بصورة كبيرة على الرّبط بينه وبين الأعمال الأخرى التي أفاد منها، بحيث تبدو النّصوص الغائبة مكوّنات أساسيّة للنص الماثل(٣) وهو كذلك "ما لم يقلْه النّص مباشرة ولكنّه يوحي به، هو ما لم يذكره النصّ، ولكنه يتضمّنه، وهو كذلك ما لم يصرّح به ولكنّه يثيره. وهو تلك المراجع والإشارات التي تُستحضر عند الدراسة والتّحليل كالإشارات التاريخيّة والتراثيّة والاجتماعيّة والفكريّة..."(٤)

ولمّا كان النص الحاضر يمتح من مصادرَ شتّى، ويفيد من مرجعيّات متنوّعة، فإنه ليس من السهل، دائمًا، تقرّي جميع النّصوص الغائبة والاهتداء إلى المرجعيّات، لا سيّما إذا استطاع المبدع اللاحق أن يمتصّ معطيات الغياب ويحوّرها ويعيد صياغتها ويلبسها لبوسًا

1 . انظر: يوسف بكّار، **حفريات في تراثنا النقدي**، ص٢٧- ٤٩، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٧؛ وانظر: يوسف بكّار، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**، ص٥١- ٦١، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٩.

2 . انظر في هذا الشأن: مقولة ابن رشيق: "والشاعر مأخوذ بكلّ علم، مطلوب بكلّ مكرمة؛ لاتساع الشعر واحتمال كل ما حمل: من نحوٍ ولغة..." في كتابه: **العمدة**، ١: ١٩٦، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١. وانظر مقولة ابن الأثير "ينبغي للكاتب أن يتعلّق بكلّ علم..." في كتابه: **المثل السائر**، ١: ٣٨-٤١، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت.

3 . انظر: محمد بنيس، **ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية**، ص٢٧٧ وما بعدها. وانظر: محمد عزام، **النص الغائب**، ص٩.

4 . أحمد الزعبي، **النص الغائب- نظريًا وتطبيقيًا- دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب**، ص٥، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٣.

جديدًا، لكن يبقى النصّ الغائب، على كلّ الأحوال، مكونًا بنائيًا يضيف إلى النصّ ويخصبّه ويجعل منه فضاءً مفتوحًا على دلالات وأمداء واسعة وغنيّة.

وقد تنوّعت المرجعيات النصيّة والمعرفيّة التي شكّلت مادّة التناصّ في شعر قاسم حدّاد، فتوزّعت على الأسطورة والدين والتراث الشعبيّ والتاريخ والتصوّف... وغيرها، في أشكال لغويّة وبنائيّة متنوعة شكلت، في مجملها، تناصّات إشاريّة وامتصاصيّة وأسلوبيّة، واستدعاءً لبعض الشخصيات التراثيّة، في "تمثيلات مركّبة، ومتعددة الأبعاد والدلالات، لشخصيّات مثل الجاحظ، والحجّاج، وامرئ القيس، والخنساء، وأسماء بنت أبي بكر، وشهرزاد"([1])، كما نعثر على شخصيّات وأساطير مثل سيزيف وبنلوب وغيفارا([2]) وغيرها من الشخصيّات ذات الدلالات المتنوّعة، فهو ذو مقدرة فنية عالية في توظيف النصوص الغائبة بتجلّياتها كافّة، ضمن تشكيلات شعريّة غنيّة، ولغة عالية، وصور طازجة، وترميزات مدهشة، تشيع في فضاءات قصائده.

قوانين التناص

أولا، الاجترار:

الاجترار، كما يوحي بذلك اللفظ، هو الإعادة والتكرار، لكنّها إعادة لا تفضي إلى جديد يذكر، وتكرار لا يؤدّي وظيفة فنيّة تضيف إلى النص الجديد، إنّه ضرب من التشويه والمسخ الناجم عن شدّة التّوجّس والحذر ومن ثمّ الشعور بالعجز إزاء قدسيّة النص الغائب والهالة التي تحيط به، لا سيّما إذا كان النص المستدعى نصًّا دينيًّا أو قديمًا، عندئذٍ يظلّ في

1 . صبحي حديدي، **قاسم حداد- نهر يجنح ضد عادة الماء**، مقدّمة الأعمال الشعرية لقاسم حداد، ١: ١٣.

2 . نفسه.

منأى عن النصّ الحاضر، ويتخلّى الشاعر عن "اعتبار النص إبداعًا لا نهائيًا"(١) وتكون النتيجة أن يصبح النصّ الغائب محْضَ حمولة زائدة تُثقل كاهل النّص وترهقه فنيًا وجماليًا.

وفي شعر قاسم حدّاد لا نكاد نجد هذا الضّرب من التناص، لكنه يأتي عنده بمفهوم مختلف قليلًا عمّا جاء به بنيس وغيره من النّقاد والدّارسين، صحيح أنّه إعادة للنص الغائب، لكنّه إعادة بحلّة جديدة بحيث يقترب من مفهوم الامتصاص، باعتبار أنّ المادة المُمتصّة هي ذاتها التي تعود وتُعصر في النص، دون أن يخرج النص الجديد على جوهر دلالاتها، فقاسم حدّاد لا يعبّر عن التراث بل يعبّر به عن همومه وانفعالاته وقلقه تُجاه الوجود والحياة.

ثانيًا، الامتصاص:

يعدّ قانون الامتصاص مرحلة أعلى في تعامله مع النّص الغائب، وهو قانون يؤمن بأهمية النص المستدعى، فيتعامل معه تعاملًا حركيًا تحويليًا "لا ينفي الأصل بل يسهم في استمراره جوهرًا قابلًا للتجديد. معنى هذا أن الامتصاص لا يجمّد النص الغائب ولا ينقده، إنه يُعيد صوغه فحسْب على وَفق متطلبات تاريخيّة لم يكن يعيشها في المرحلة التي كُتب بها، وبذلك يستمرّ النّص غائبًا غيرَ ممحوّ ويحيا بدل أن يموت"(٢)

يقول قاسم حداد(٣):

دخل الملوك

القريةُ قانعةٌ بحصيرتِها الوحيدة

---

1 . محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، ص٢٥٣.

2 . نفسه.

3 . قاسم حداد، **شظايا**، الأعمال الشعرية، ١: ٤٤٨.

تجلسُ وتسرّح أحلامَ أطفالها

طويلة طويلة

مثلَ طريق الحرّية

تبدأ القصيدة بمشهد سكونيّ يصوّر فيه الشاعر القرية الوادعة المطمئنّة القانعة بالقليل، والتي تحلم بالحرية والمستقبل المشرق، ثم يتحوّل المشهد تحولًا جذريًّا، فتنقلب الموازين، وتتبدل الأحوال:

ودخل الملوك

فصارت القرية صافنات عوّجتها الحظائر

فقدت حصيرتها الوحيدة

تكسّر المشط الخشبي

تنقّلت المناديل بين الدم والدموع

والقصرُ يلوّح بحرية الموت

في أقاليم النخل

ففي هذا النص يمتصّ الشاعر مضمون الآية الكريمة التي وردت على لسان بلقيس ملكة سبأ وهي تخاطب قومها بعد أن استلمت رسالة النبيّ سليمان عليه السلام: " قالتْ إنَّ المُلوكَ إذا دَخلوا قريةً أفْسَدوها وجعلوا أعزّةَ أهلِهَا أذِلّةً وكذلكَ يَفْعلون" (النمل: ٣٤). والشاعر إذْ يمتص مضمون هذه الآية ويسقطه على حالة شعريّة مغايرة، لا يصرّح بالبنية اللفظيّة للنص الغائب،

بل نستشعر ظلالها من بعيد، إذ اقتصر الحضور النصيّ للآية على ثلاث لفظات متناثرة هي: "دخل" و "الملوك" و "القرية"، ومع هذا فقد استطاع النصّ الحاضر أن يستدعيَ الحالة كاملة من خلال تشرّب دلالاتها ومضامينها وإعادة بنائها من جديد.

وفي قصيدة "مرآة الاغتسال" يقول(١):

رأيتُ خيولَ النّار السّبعة تركضُ في طرق الليل تجرّ الشّمس الغافلةَ العينين رأيتُ الأطفالَ المعروقين يطوفون الطّرقَ الحلوة في مدنِ الليل يغنّون لضوءِ الشّمس المنسابِ المنسكبِ المتدفّقِ عبْر أزقّةِ أرضِ النّاس المقهورين رأيتُ الناس تطلّ على الضوء الباهر يطرق حزنُ الشمس نوافذَهم، والناسَ الأطفالَ المزدهرين يشدّون خيول النار.

يحنّون الغُرّة بالحبّ

ويمسح كلٌّ جبهته بالعرق الشّمسيّ الهاطل من أكتاف خيول النّار.

ثار الوهج الفضّيّ بقلبي

قال الريش الناعم

هذا فرح النّاس بشمسٍ تغمرُهم بالحبّ وتكسوهم

---

1 . قاسم حداد، شظايا، الأعمال الشعرية، ١: ٣٧١.

هذه القصيدة توظّف الجانب المشرق من أسطورة "فايثون"(١)، فالأسطورة تتضمن إشارات دلاليّة متنوّعة كشجاعة فايثون، وتضحية الآلهة بواحد من أبنائها لإنقاذ الأرض، فضلًا عن تضمّنها دلالة الحرية والنور والإشراق. والقصيدة، كما هو واضح، تفيض بمعانٍ تفضي إلى التشوّف للحريّة والانعتاق، فالشمس لم تزل مغمضة العينين، وحزينة، لكن ثمّة إشاراتٍ وبشارات بأن الحريّة والحبّ سيغمران قلوب الناس ويغمر الفرحُ الناس الذين يحملون قلوبهم بأكفّهم، ويمدّونها للنار التي ترمز إلى التطهير والخلق والتشكيل، وإلى الضّوء الذي يرمز إلى الحريّة والحبّ والحياة. فالشاعر يهادن النصّ الغائب ويتصالح معه ومع نسيجه الدلاليّ العام ولا يسعى إلى نقضه أو زحزحته عن دلالاته القارة.

إن توظيف الأسطورة، هنا، جاء موفّقًا، فقد اختُزلت اللحظة الشعريّة، وحرُرت اللغة من ضرورات المباشرة وتلعثمها، ومن الانفعال المباشر، كما أنّها شكّلت إطارًا دلاليًا، وجسّمت الانفعال في بنية شبه قصصيّة(٢)؛ لكن بحساسيّة مختلفة تتواءم مع انفعالات الشاعر وقلقه ورؤاه.

وفي قصيدة "الموعودة" يقول قاسم حدّاد(٣):

مَن قتلَ الصَّبيّة

---

1 . هو ابن الإله أبولو؛ تقول الأسطورة إنه ألحّ على أبيه أن ينوب عنه في قيادة عربة الشمس، فوافق بعد طول رفض وجدال، لكن الابن لم يستطع السيطرة على العربة وجمحت به الخيول فانحدرت العربة من السماء إلى الأرض وكادت تحرق كلّ شيء لولا تدخّل كبير الآلهة "زيوس". وتنتهي القصة بمقتل فايثون وسقوطه في نهر "أورانوس". (آرثر كورتل، **قاموس أساطير العالم**، ص١٤١، ترجمة: سهى الطريحي، دار نينوى للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٠).

2 . إلياس خوري، **دراسات في نقد الشعر**، ص١٢٤، دار ابن رشد، ط٢، بيروت، ١٩٨١.

3 . قاسم حداد، **شظايا**، الأعمال الشعرية، ١: ٤٨٤.

وخبّأها في سريرِ الأرض؟

أيّها البدويّ القديم

لقد رأتْكَ السّماءُ في ذلك المساء

وأنت تمسح يديك في ردائك

هذه القصيدة تستدعي الآيتين الكريمتين "وإذا الموؤودة سُئِلتْ، بأي ذنب قُتِلتْ" (التكوير: ٨، ٩). والنّصّان: الحاضر والغائب يُنكران فعل الوأد وينتصران للمرأة/ الضّحيّة. فالنّص القرآني يؤدّي هذه الدّلالة بالاستفهام الاستنكاري المنطوي على تقريع وتوبيخ لمن يفعل هذه الفعلة، ويوجّه السؤال إلى الموؤودة/ الضحيّة لا إلى الجاني، وفي هذا إغراق في تثوير مشاعر العطف والرحمة والشفقة لدى المتلقي الذي يدرك أن الضّحيّة لا ذنب لها في ما وقع عليها من ظلم. والآية تغيّب الجاني تمامًا ويجيء فيها الفعل الدّال على الجريمة مبنيًّا للمجهول "قُتلت" وفي هذا نوع من التحقير والتهميش للجاني الذي غيّب هذه الأنثى في الدنيا بوأدها، وكأنّ تغييبه من النص إرهاص لتغييبه في النار يوم القيامة.

ويتشاكل النّص الحاضر مع الغائب في استعمال صيغة الاستفهام للتعبير عن شناعة فعل الوأد "**مَنْ قتل الصبيّة الحلوة/ وخبّأها في سرير الأرض؟**" لكن سياقَي الاستفهام في النّصَّين مختلفان؛ بحيث يغيب الجاني من النّص الغائب، فيما يحضر في النّص الجديد بقوّة؛ كأنّ الشاعر يستدعيه ليستعجل محاكمته وحسابه، معمّقًا هذه الدّلالة بالوصف الذي يقيّد كلًّا من "الجاني" و"الضحيّة" فيقول "الصبيّة الحلوة" و "البدويّ القديم". إنّ هذا التقييد (الوصف) عمل على تعميق شناعة الوأد واستثارة العاطفة التخييليّة لدى المتلقي بربطه بعلاقات نفسيّة وحسّيّة

مع الضحيّة، تتعاطف مع ثيمة "الجمال"، وتنفر من ثيمة "القِدم". ويتابع الشاعر إنكاره على الجاني هذا الفعل الشائن مخاطبًا إيّاه كأنّه ماثل أمامه:

ها هي الصبيّة الحلوة تشير إليك من هناك:

(كان يقولُ لي: خبّأتُ لكِ هدية هنا)

وراح يرفع عن غطاءٍ عن درج

عن سرير عن وسادة من الحجر

ولم تكن هنا هديّة لي

طوى ضفيرتي الطّويلة التي ربّيتها حول رقبتي

وربط بها يدي وقدمي

وقال: (انظري إلى هذا الوشاح)

ثمّ هالَ التّراب

رأيتُ إلى السّماء نظرة أخيرة

كأنّها الأولى

ولم أنسَ.

يستمرّ النصّ الحاضر بامتصاص دلالة النص الغائب لكن على طريقته هو؛ من خلال "تمطيط" الفكرة، وإضفاء حسّ دراميّ على المشهد الذي بدا حزينًا ومؤلمًا. وبمضي النصّ في

تبئير ثيمة الجمال للضحيّة من خلال التكرار الذي عمَد إليه في المقطع الثاني، لتتحول هذه الثيمة، على يد الجاني، إلى أداة للقتل؛ فالضفيرة الطويلة والجميلة التي ربّتها الفتاة يلفّها الجاني على رقبتها لينتهي من مهمّته الشنيعة، مجهزًا على الأنثى/ الحياة بكل جمالياتها.

نلحظ أنّ النّص الحاضر قد امتصّ النصّ الغائب دون أن يخرج عليه أو يقلبَ دلالاته الكُبرى، لكنّه أضاف إلى ثيمة الانتصار للحياة وللمرأة ثيمةً أخرى هي الانتصار للجمال.

ومن النّصوص التي أحسن فيها قاسم حدّاد امتصاص النّص الغائب قوله في قصيدة "الهنا والهناك"(١):

الحبيبُ هنا

والحبيبةُ هناك

لا مختصمان ولم يفرّق بينهما الغضب

فقط منزلُ الحبيبة يطلّ على البحر

وزنزانةُ الحبيب تقبعُ في الصّحراء

الشّمس التي تدفّـئهما واحدة

والليل الذي يجلدُ لياليهما واحد

سريرُ الحبيبة ثلجةٌ في صقيع الشتاء

وفِراش الحبيب جمرةٌ في تنّور الصّيف

1 . قاسم حداد، قلب الحب، الأعمال الشعرية، ١: ٢٩١.

هي هنا

وهو هناك

تعذبها انتظارات لا تحصى

وتلعب به هواجس وهموم كثيرة

لا يشكيان

لا يسأمان

لا يتعبان

فقط يواصلان الحبّ

هي هنا

وهو هناك.

في هذا النص استطاع حدّاد أن يمتصّ أبياتًا للشاعر العذري قيس بن ذريح يقول فيها(١):

1 . قيس بن ذريح، الديوان، ص١٠٢– ١٠٣، تحقيق: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨.

فإنْ تكُ لُبْنَى قَـدْ أتى دُونَ قُرْبِها	حِجَابٌ مَنيعٌ مَـا إليْـهِ سبيلُ
فإنَّ نسيـمَ الجَـوِّ يجْمَـعُ بَيْنَنَـا	ونُبْصِرُ قَرْنَ الشَّمْسِ حِينَ تَزولُ
وأرْواحُنا بِاللّيْلِ في الْحَيِّ تَلْتَقِي	وَنَعْلَـمُ أنّـا بِالنَّهـارِ نَقيـلُ
وتَجْمَعُنا الأرْضُ القَرارُ ، وفَوْقَنـا	سَمَاءٌ نَرَى فِيهَا النُّجُـومَ تَجُـولُ

يبدو، من نصّ قاسم حدّاد كأنه كان يتمثّل حال قيس بن ذريح، أو يعاينها فيكتب عنها، دون أن يشير صراحة إلى النّص الأصليّ، وهذا هو مفهوم "الامتصاص" في نظر تيفين ساميول، بحيث "يمتصّ النصّ، نصّ التناصّ، دون أن يوحيَ بذلك للقارئ، ولا نجد أيّة إشارة مميّزة تسمح بكشفه بشكلٍ واضح"(1).

ينقل الشاعر، في المقطع السابق، حالة الوجد والقناعة المفرطة التي تمثل سمة مميزة عند العذريين الذين يقنعون من محبوباتهم بالقليل، فيكفي أن الحبيبين يتنسّمان نسيمًا واحدًا، وتدفّئهما شمس واحدة، ويغشاهما ليل واحد، ينامان ويقيلان في وقت واحد، وتسافر أرواحُهما لتلتقيَ معًا، يفترشان الأرض ذاتها، ويستظلّان بالسماء نفسها. إنها مغامرة الحبّ ضدّ المسافة ومجابهة الحرمان باجتراح طرائق يُقنع الحبيبُ بها نفسَه ليعلّلها ويسلّيها متجاوزًا عقبة المسافة المكانيّة، محققًا قربًا نفسيًا يخفّف من وطأة تلك العقبة.

1. تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ص٤٠.

وثمة تناصّات في تجربة حدّاد تعمل على جانبين: ظاهر سهل الوصول إليه، وخفيّ تُستشعر ظلاله بعد طول معاودة وإمعان، وكلّ جانب منهما يتّخذ شكلًا أو قانونًا مختلفًا؛ مثال ذلك في قوله(١):

قيلَ

فلمّا فرغَ الخالقُ من سرْد أحلامه على الخلْق،

نهضَ رهطٌ يريد أن يطرحَ تفسيرَه في النّاس،

فطفِق الخالقُ يُشيح بيديه المتعبتين متثائبًا،

يهمسُ لمن حوله،

لكي يصِل الكلامُ للرّهط وغيره:

"ليكن يومًا آخرَ،

أمّا اليومُ فقد أخذ منّي التعبُ مأخذًا،

ولا بدّ لي من الرّاحة"

هذا يومٌ يرتاح فيه الخالق

من خلقه.

---

1 . قاسم حداد، قبر قاسم، الأعمال الشعرية، ٢: ٢٨٩.

يحيل هذا النص، بوضوح، على قصّة الخلْق بحسب ما جاء في الفكر التوراتيّ، الذي يزعم أنّ الله تعالى خلق الخلق كلّه في ستّة أيام ثم استراح في اليوم السابع "وجعل هذا اليوم عيدًا أزليًا وباركه"([1]). لكن الشاعر يُسقط هذه الفكرة، بتداعياتها العقيدية والدينية، على حالة مغايِرة تمامًا هي أقرب ما تكون لحالة الخلق الشعريّ التي يعاني الشاعر عذاباتِها ومراحلَ تكوّنها. فالخالق، هنا، هو الشاعر نفسُه، بدليل القرائن اللفظيّة والسياقيّة في النص؛ فالشاعر يعبّر عن القصيدة بـ "الحلم" **(فلمّا فرغ الخالق من سرد أحلامِه على الخلْق)** فالحلم يمثّل، هنا، قرينة محوريّة توجّه الدّلالة الكليّة للنص وتأخذه إلى المعنى المراد، بدليل التّعالق النفسيّ الكبير بين الحلم والقصيدة؛ فالشعر ينافس الحلم في أنّ كلًا منهما يعمل على تنشيط الذّات وتفريغ مكبوتاتها، وهو بذلك يشكّل "إراحة نفسية من ضغوط غائصة يتنفّس الشاعر من خلال اللغة ما يعيد توازنه النفسيّ إليه، وهما- الحلم والشعر- يعْبُران عبر برزخ واحد هو الرّمز، حيث تصبح فيه الكلمة إشارة تستكشِف من خلالها برزخًا يقودنا إلى عالم القصيدة الخبيء وربّما ينبئ عن عدّة احتمالات وذلك لا يقلل من أهميّتها بقدر ما يدلّ على ثرائها"(٢) .

---

1 . زنون كوسيدوفسكي، **الأسطورة والحقيقة في التوراة**، ص٥، ترجمة محمد مخلوف، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٦. وانظر مناسبة الآية (٣٨) من سورة "ق" وتفسيرها في **تفسير البغوي- معالم التنزيل**، ٧: ٣٦٤، للإمام محيي السنة أبي محمد الحسين بن مسعود البغوي، تحقيق: محمد عبد الله النمر (وآخرين)، دار طيبة، الرياض، ١٩٨٩: "ولقد خلقنا السماواتِ والأرضَ وما بينهما في ستّةِ أيّامٍ وما مسّنا من لُغوبٍ" نزلت في اليهود حيث قالوا : يا محمد أخبرنا بما خلق الله من الخلق في هذه الأيام الستة ؟ فقال: "خلق الله الأرض يوم الأحد والإثنين، والجبال يوم الثلاثاء، والمدائن والأنهار والأقوات يوم الأربعاء، والسماوات والملائكة يوم الخميس إلى ثلاث ساعات من يوم الجمعة، وخلق في أول الثلاث الساعات الآجال، وفي الثانية الآفة، وفي الثالثة آدم"، قالوا: صدقت إنْ أتْمَمْت، قال: وما ذاك؟ قالوا: ثمّ استراح يوم السبت، واستلقى على العرش، فأنزل الله تعالى هذه الآية ردًا عليهم.

2 . رجاء عيد، **لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي الحديث**، ص٩٤.

أمّا "الرّهط" الذين يسعَون إلى تفسير الكلام، فالمقصود بهم، هنا، معشر النّقاد الذين ضاق بهم الشاعر ذرعًا وأراد لقصيدته أن تبقى غفلًا دون أن تبتذلها تفسيراتُهم وتعتورَها تأويلاتُهم. إنّه يؤمن بديمومة النّص وانفتاحه على دلالات لا نهائيّة، وبأنّ التفسير الذي يقدّمه هؤلاء الرّهط من النّقاد تفسير يحُدّ من ديناميّة النص واتّساعه كما يحدّ من الطاقة التخييليّة للمتلقّي.

ويأتي المقطع التالي ليؤازر هذه الدّلالة حين يقول:

شكَرَتِ الخليقةُ في الكُتب،

أنّ الخالق نام عن شهوة الشّرْح في خلقِه،

وترك للناس بابًا يسعُ الأرضَ والسّماء،

بابًا يذهب فيه الناس إلى التأويل من كلّ جانب

بلا سُلطة ولا تخوم.

شكرَت الخليقةُ ذلك للخالق،

وصلّت إليه.

هنا يظهر التناص الخفيّ الذي ألمحْتُ إليه من قبل، وهو تناصّ يستدعي بيت المتنبي المشهور:

أنامُ ملْءَ جُفوني عَنْ شَوَارِدِها   ويَسهَرُ الخَلْقُ جَرّاها ويَخْتَصِمُ(١)

هكذا استطاع قاسم حدّاد، من خلال لعبة المراوغة النصيّة وانفتاح الدلالات على غير معنى، أن يوظّف في النّص الواحد تناصّات متنوّعة ومتباينة من حيث شكلُها وطبيعتها والقانون الذي يحكمها دون أن يشكّل ذلك نشازًا أو نتوءًا يشوّه انسيابيّة النّص وانثيال دلالاته.

وقد يتّخذ قانون الامتصاص عند قاسم حدّاد شكل "الإشارة"، وهي واحدة من أكثر أشكال الموازَبة شيوعًا في الشّعر العربيّ الحديث، فهي "إشارة ضمنيّة إلى عمل أدبيّ آخر، إلى فنّ آخر، إلى تاريخ، إلى شخصيّات معاصرة، أو ما يشبه ذلك"(٢) وهي كذلك ضربٌ من الموازَبة يقوم على "عبارة تنطوي على أكثر ممّا تفصح عنه كلماتها، لأنّ تلك الكلمات تستدعي إحالة إلى سياق أدبيّ، وإذا كان ذلك السّياق معروفًا لدى القارئ فلا بدّ أن يُغني المعنى كثيرا"(٣) فضلًا عن قدرتها على التأثير في المتلقّي من خلال المشترك المعرفيّ، والنفسيّ، والعاطفيّ بينه وبين النّص الذي يتلقّاه.

ويستحضر قاسم حدّاد عددًا من الإشارات القرآنيّة والتاريخيّة والأدبيّة والأسطوريّة المتنوّعة، فمن الإشارات التراثيّة، مثلًا، قوله في قصيدة "وقت الحلم الأوّل"(٤):

سيجيءُ زمانُ الصّحوة يا أبناءَ وحيدِ القرن

---

1 . المتنبي، **ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري**، ٣: ٣٦٧، تحقيق: مصطفى السقّا؛ إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨.

2 . سلمى الخضراء الجيوسي، **الحركات والاتجاهات في الشعر العربي الحديث**، ص٧٨٤، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠١.

3 . نفسه.

4 . قاسم حداد، الدم الثاني، الأعمال الشعرية، ١: ٢٢٧.

يا قومًا إنْ ماتوا انتبهوا

هذي الليلةُ أوّلُها غيمٌ أسود

آخرُها مطرٌ أخضر

هذي خاتمة البدءِ ونحنُ القطراتُ الأولى

في هذا المقطع نلحظ الإشارة الواضحة للقول المأثور الذي يُنسب لعليّ بن أبي طالب- كرّم الله وجهه- الذي يقول فيه: "الناس نيام، فإذا ماتوا انتبهوا"، لكنْ مع بعض التّحوير والتغيير الذي يمارسه الشاعر مؤمنًا بأنّ "طبيعة النظم والتأليف الشعريّ المعتمدة على الحذف والتوتّر والاقتصاد، وكذلك التّنضيد المتنيّ الخاصّ، تقديمًا، وتأخيرًا، وتكرارًا، وتأكيدًا"(١) تقتضي منه معالجة النّص الغائب معالجةً فنّية بحيث يبدو متوائمًا ومنسجمًا مع نصّه الحاضر من حيث بناؤه الشكليّ والدّلاليّ.

إنّ الشاعر يستدعي من ركام مخيّلته المعرفيّة هذا القول الذي يضيف إلى نصّه جماليّة وإثارة يستشعرهما المتلقّي الذي يعرف هذا القول ومصاحباتِه الدلاليّةَ والشعوريّة. وهو قول يتواءم والنسيجَ الشعريّ في القصيدة التي تحمل ظلالًا من دلالة النّوم (الحلم) وظلالًا من مفتتح المقطع المتمثّلة في دلالة حيوان "وحيد القرن"، الذي يتّصف بعشقه للنّوم، إلى حدّ أنّه يستطيع النّوم واقفًا وجالسًا فضلًا عن اتّصافه بضعف النّظر(٢). كلّ هذه الإيحاءات تلتقي مع "الإشارة"

---

1 . حاتم الصكر، **ترويض النص- دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر- إجراءات.. ومنهجيات**، ص٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

2 . انظر: هيشر اينجيل فارنهايم، وآخرين: **موسوعة الحيوان**، ص٢٨٧، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٠؛ وانظر: الشبكة العنكبوتية:

http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Mrydia15/seedbary/sec09.doc_cvt.htm

لتؤدّي، معها، وظيفة دلاليّة تعمّق التعبير عن شعوره بالخيبة والإحباط من الوضع العربيّ الغارق في سباته، الذي لا يرى أبعد من أنفه.

إنّ هذه الإشارة، على قصرها، تثوّر كوامن التخييل الفنّي لدى المتلقي وتسهم في انفتاح الدلالة وتوسيع آفاق النّص وتكثيف رؤاه، لاسيّما بعد أن حوّرها الشاعر، ونقض نسيجها البنائيّ، وارتحل بها من سياقها الديني الوعظي العامّ، إلى سياق شعريّ يبوح بقلق الشاعر ويفصح عن رؤاه، لكنّها في الوقت نفسه شكّلت امتدادًا لدلالة النّص الغائب ولم تخرج عليه.

ومن أنواع الإشارات التي يوظّفها قاسم حدّاد الأمثال الشعبيّة، فهي خلاصة تجربة فرديّة أو جماعيّة متنوّعة غنيّة بالعناصر الإيحائيّة والرمزيّة والحكائيّة والأسطوريّة، أحيانًا. وهذه اللغة التي يتداولها الناس، على بساطتها، "قد تكون، أحيانًا، أقوى من لغة القاموس لأنّها عندما تندرج في سياق القصيدة، تتصفّى فتصير رمزاً"(١). من أمثلة ما وظّفه حدّاد ما ورد في قصيدة "الحديد ساخن لا تُوقفِ الطّرْق"، حيث يقول(٢):

ما دام حديدُك محميًا

اضربْ بالمطرقةِ الكبرى

واصنعْ من قيدك سكّينًا

واغرسْها– يا طفلَ الآتي–

---

1 . ديزيرة سقّال، الأرض الخراب والشعر العربي الحديث (دراسة تأثير قصيدة ت. س. إليوت في الشعر العربي الحديث) ص٢٣، منشورات ميريم لبنان، ط١، ١٩٩٢.

2 . قاسم حداد، البشارة، الأعمال الشعرية، ١: ٣٧.

في عينِ الخائفِ من شمسك.

تكمن الإشارة في هذه القصيدة في عتبة العنوان "الحديد ساخن لا توقف الطَّرق"، وفي السّطرين الأوّلين من المقطع السابق وهو المقطع الأخير في القصيدة (**ما دام حديدك محميًّا/ اضرب بالمطرقة الكبرى**). في هذه المواضع، يشير الشاعر إلى المثل الشعبيّ: "دُقّ الحديد وهو حامي"، وهو مثل له ما يكافئه، من حيث الدّلالة، في التّراث الفصيح، كقول الشافعيّ([1]):

إذا هبّت رياحُك فاغتنمْها فعقبى كلِّ خافقةٍ سكونُ

لكن الشاعر آثر الصّيغة العاميّة للمثل إيمانًا منه بأنّها تخدم الموقف، هنا، أكثر من الصّيغة الفصيحة. إنّ تجليّات هذا المثل ظاهرة في النّص على الصعيدين الدّلالي واللفظي، فعلى صعيد الدلالة نجد الإشارة ماثلة في عتبة النص، لتضع المتلقي في حالة جماليّة ومعرفيّة تهيّئه لتلقّي البؤرة الدلاليّة المتمثّلة في ضرورة أن يغتنم الإنسان الفرصة السّانحة له، فلعلّها لا تجيء مرّة أخرى. فالشاعر يرى أنّ الوقت مهيأ للتغيير والثّورة، واستطاع أن يعبّر عن ذلك باشتغاله على الإشارة التي يــؤازرها الاشتغال على ثيمة اللون في المقطع الأوّل؛ فالغيم الأسود هو غيم ينذر بالغضب والثورة العارمة، التي تفضي إلى مطر أخضر يجدّد الأرض ويبعث الحياة فيها من جديد.

واللافت، هنا، أن الشاعر يوزّع الإشارة لتكون في العتبة وفي الخاتمة، كأنّه يعمِد إلى محاصرة النّص، ومن ثمّ محاصرة المتلقّي، إذ يفتتح القصيدة بمثل ما ابتدأها، وبالتالي تظل الإشارة وتداعياتها عالقة في ذهنه، مستحوذة على اهتمامه وتفكيره.

---

1 . الشافعي، **الديوان**، ص١١٣، جمعه وعلّق عليه: عبد الرحمن البسطاوي، ط٣، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٥.

أمّا على صعيد اللفظ فتبدو الإشارات واضحة في ألفاظ مشتركة بين النّصّين الغائب والحاضر، فكلمات مثل "حديدك"، "محميًا"، "ساخن"، ثم كلمة "اضرب" المرادفة لكلمة "دقّ" كلها ألفاظ تحيل على المثل في أصل وضعه العامّي. فإذا كان الشاعر قد نقَضَ البنية اللغويّة للنص الغائب بالتحوير والتغيير والحذف والإضافة، فقد أبقى على الدّلالة التي شكّلت بؤرة ينتحي إليها النص برمّته، كأنّه امتصّ دلالة النص الغائب وأعاد تمثّله في نصّه الجديد.

ومن الإشارات القرآنية نجد الإشارة النصّيّة الواردة في قصيدة: "فجّك العميق". التي يمثّل عنوانها إشارة واضحة إلى الآية الكريمة من سورة الحج "وَأَذِّن فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ"(الحج: ٢٧). لكن إلى أيّ حدّ يدلّ عنوان القصيدة على مضمونها، هل ثمّة علاقة مباشرة بين الإشارة النصّيّة القرآنيّة والنص الماثل؟! يبدو، أوّلَ وهلة، أنّ العلاقة مبتورة بين الإشارة النصّيّة القرآنيّة ومضمون القصيدة، لكن الناظر من كثب والمتمعّن في النّص يجد أن ثمّة علاقة وطيدة هي العلاقة ذاتها بين المرأة والأرض. فقد ربط الأدب والفكر بين رمزيّة الأرض والمرأة لِما لهما من وجوهِ تشابه تتمثّل في الولادة والخصب والنّماء والحنين والقداسة والأنوثة والحياة... فالأرض تصبح، في هذا النّص، عنصرًا موازيًا للمرأة مدار الحديث، إنّها امرأة ترقى إلى مستوى الرّمز، يسعى الشاعر إلى أسْطَرتها وجعْلها لغزًا غامضًا وقوّة خفيّة وتاجًا "يتكاسر عليه الملوك".

يقول([1]):

جرحكِ الوحيد الذي لي،

هل تاجٌ يتكاسر عليه الملوك؟

---

1 . قاسم حداد، قبر قاسم، الأعمال الشعرية، ٢: ٣٣٣.

......

هل أنتِ قُبلة العاشق يغتصبُها شخص غائب؟!

هل جنّة الأقاصي،

لا يذهب إليها شخص إلّا وأصيب بموهبة قلقامش(١)

لكي يفقد صديقًا؟!

عمّقت الإشارة، هنا، الموقف الدلاليّ باجتراح محاوَرة دلاليّة تنفتح على طرفين هما المرأة والأرض، وعملت على تخصيب النّص وتوسيع أمدائه بأن وضعَنا الشاعر إزاءَ حالة تشبه الموازنة بين الأرض بمتعلّقها الدّلاليّ (الفجّ العميق)، والمرأة التي يتوجّه إليها الشاعر بالحديث والخطاب في متن القصيدة.

وتستمر هذه المحاورة الدّلاليّة بين الأرض والمرأة في مواضع متنوّعة من القصيدة، لتبقى فاعليّة الإشارة حاضرة ومنتِجة للدّلالة حتّى في حال ابتعادها، مكانيًّا، في النص:

جرحُكِ المكنونُ

---

1 . هو ملك مدينة أروك وبطل الأسطورة البابلية الشهيرة، التي تصوّره شجاعًا مقدامًا ضخم الجثّة عظيم الهيئة، ضجّ البشر من ظلمه وقسوته، وتضرّعوا إلى الآلهة أن تخلق له غريمًا يكون ندًّا له، فاستجابت وخلقت البطل إنكيدو، لكنّهما بعد مصارعة عنيفة تعانقا وتعاهدا على الصداقة. وهكذا أصبحا صديقين حميمين. وتمضي الأسطورة ويتّفقان على قتل ثور السماء المقدّس، فتغضب الآلهة وتحكم على إنكيدو بالموت. ويقيم جلجامش إلى جوار صديقه وهو يحتضر، ويدرك من موت صديقه أنّه سيموت هو الآخر. (جاك شارون، **الموت في الفكر الغربي**، حاشية ص٢١، ترجمة: كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نيسان، ١٩٨٤م. وانظر القصة كاملة في: **ملاحم وأساطير من الأدب السامي**، ص٩- ٨٦، ترجمة: أنيس فريحة، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٦٧. وانظر كذلك: فهد أبو عيسى، **ملحمة جلجامش**، ص٨- ٢٧، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٩).

يسمّونه الحصْنَ في شاهقِ الجبل،

هو البعيد المبذول لشهوة الأقاصي

قلْتِ مرّة إنّه لي،

وكلّما وضعتُ يدي عليكِ غاصت كأنّها ريشة السّديم

لا تعرف البوصلةُ جهاتِك ولا يطالك الماء.

جرحك جهة تحجّ إليها الجيوش وتتدفّق فيها الأنهارُ

ويصابُ بالفقد كلّ باسل يتوهّم النّصر أو يتوسّم الهزيمة.

فجّكِ العميق في العفّة مفتوح على أشداق المغفرةِ

تركضُ إليه المخلوقات مأخوذةً بشريعة الغزو.

قيل إنكِ الصدر الواسع

يقبل التوبة ويأخذ إلى الغواية.

هكذا شكّلت الإشارة النصّية حضورًا طاغيًا في القصيدة، من حيث الدلالة، التي تطورت لتأخذ منحى "إروسيًا" يحيل على الاحتفاء بقيمة الجسد والرغبة في الإعلاء من مكامن الفتنة والأنوثة التي تختلط بالقداسة المتمثلة في بعض الألفاظ مثل: "مكنون"، "تحجّ"، "المغفرة"، "التوبة".

وجديرة بالذّكر الإشارة ، هنا، إلى أنّ مثل هذا الأسلوب في تضمين أجزاء من الآيات القرآنية مع إجراء بعض التحوير فيها لتوافق النّص الجديد هو أسلوب معروف في تراثنا الأدبيّ القديم، عُرف باسم "اختلاس القرآن"، واشتهر به بشر بن أبي كبّار البلويّ([1]).

ثالثا، الحوار:

يعدّ الحوار أعلى درجة من غيره من قوانين التناص، فهو قانون يُسقط قداسة النص المرجعيّ وينحّي هاجس الخوف والتوجّس في مقاربته، فيعمد إلى محاورته ونقضه وقلبه. "فالشاعر أو الكاتب لا يتأمّل النّص وإنّما يغيّره، يغيّر في القديم أسسه اللاهوتية، ويعرّي في الحديث قناعاته التبريريّة والمثاليّة، وبذلك يكون الحوار قراءة نقديّة علميّة، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلانيّ خالص، أو كنزعة فوضويّة أو عدميّة"(٢) وهو كذلك "تفجير للنّص الغائب، وإفراغه من بنياته المثاليّة، والتيولوجيّة بصفة عامّة، وإعادة كتابته على أسس القوانين العلمية الموضوعية المساعدة على فهم وتفسير وتغيير الواقع نحو مستقبل أخّاذ"(٣).

وقد مارس قاسم حدّاد هذه التقنية التناصّية في أوضح أشكالها في مجموعتين شعريتين: "أخبار مجنون ليلى" و "طرفة بن الوردة". فهما مجموعتان قائمتان على نقض القديم القارّ في وعي المتلقّي وإقامة نصّ آخر جديد على أنقاضه. لا أعني، بالنقض، هنا، أن يتحوّل

1 . انظر: وداد القاضي، **بشر بن أبي كبار البلويّ- نموذج من النثر الفنيّ المبكر في اليمن**، ص٩٩، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٥. وانظر: يوسف بكّار، **العين البصيرة- قراءات نقديّة**، ص٢٢- ٣٢، مؤسّسة اليمامة الصحفية، الرّياض، ٢٠٠١.

2 . محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، ص٢٥٣.

3 . محمد بنيس، **ظاهرة الشعر العربي المعاصر**، ص٢٧٨.

النّص الغائب إلى كومة من الأنقاض بحيث لا يصلُح التناص معه مرّة أخرى(١)، فالنقض، هنا، مشروط بحيازة النّص الجديد للقديم وامتصاصه وتحويله والتفاعل معه، آخذين بالاعتبار كون القصيدة أثرًا عصيًّا على النّفاد، وأنّها- كما وصفها أوكونور- تشبه وحش أوريلو، الذي كلّما قطع السيف منه عضوًا، عاد ذلك العضو إلى مكانه، وظلّ الوحش مخيفًا كما كان(٢).

ثنائية النقض والتشكيل:

يعمد قاسم حدّاد إلى لعبة النّقض والتشكيل والتمرّد على النصوص والأخبار القارّة في الوجدان الجمعيّ، في مجموعتيه الشعريّتين: "أخبار مجنون ليلى" و "طرفة بن الوردة"، حيث ينحو منحىً تجريبيًّا ومغامرة كتابية جديدة، يلتبس فيها الشعريّ بالنثري، وتنفتح الأجناس بعضها على بعض وتنساح حدودها انتصارًا لمعطيات الجمال والمغامرة الشعرية التي تجترح مساحات وترود أماكن لم يجُسْها أحد من قبل، أماكن لم تُرهق جماليًّا ولم تُستهلَك فنيًّا.

ففي "أخبار مجنون ليلى" تطالعنا عتبة العنوان المركّبة من ثلاث كلمات متضايفة،

---

1 . يُنكر خالد جبر على بعض الباحثين والدارسين التعبير الذي يقتضي كون النص الغائب أصبح أنقاضًا بعد توظيف الناصّ له، ومن هذا المنطلق أنكر على عبد الملك مرتاض تعريفه التناص بأنه "تحاور طائفة من النصوص، وتضافرها لإنشاء نص جديد على أنقاضها"، ويرى أن هذا التعريف يقتضي أن يصبح النص الغائب غير قابل للتناص معه مرة أخرى. (خالد جبر، **تحولات التناص في شعر محمود درويش- ترائي سورة يوسف نموذجًا**، ص٣٢- ٣٣، منشورات جامعة البترا الخاصة، عمّان، ٢٠٠٤).

2 . حاتم الصكر، **ترويض النص**، ص٢٧، نقلًا عن: وليم فان أوكونور، **النقد الأدبي**، ص٢٥٨.

تشكّل معًا "موازِيًا نصيًّا"[1] مهمًّا يسهم في إضاءة النّص، ويختزل في إشاريّته كثيرًا من الدّلالات المهمّة التي تقودنا إلى استكناه النّص وتقرّي منعرجاته وسبْر أغواره.

والتركيب النحويّ للعتبة الذي يقتضي مبتدأ مضمَرًا يمكن تقديره باسم الإشارة "هذه"، مثلًا، يشي بأنّ الشّاعر سيخبرنا بسيرة الشاعر العذريّ قيس بن الملوّح، لكن ثمّة مفارقة تفاجئنا في متن المجموعة تتمثل في نزوع الشاعر إلى نسف الإرث المعرفيّ القارّ في دواخلنا، ليمارس محوًا ونقضًا وإقصاءً لنصوص وأخبار وسِيَر ألفناها وصدّقناها، وليغدو النّص "إعادة كتابة لتغريبة قيس وليلى"[2] ولكن من وجهة نظر مغايرة تصدر عن رؤيا متجاوزة، وروح رافضة ومتمرّدة. يقول[3]:

سأقولُ عن قيس

عن هوى يسكنُ النّارَ.

عن شاعرٍ صاغني في هواهُ.

---

1 . مصطلح "الموازِي النّصي (paratext) من مصطلحات ما بعد البنيوية، ويقصد به كل ما يحيط بالنص مثل: العنوان الرئيسي، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والهوامش، والإهداء، والملاحظات، وكلمات الغلاف، والفهرس، والنقول، والتنبيهات، والتقديم، والتوثيق، والأيقونات، والعبارات التوجيهية والرسائل، والمذكرات، واليوميات، والشهادات، والنسخ المخطوطة، وتوقيعات المؤلف، وكتاباته الخطية الأصلية...(جميل حمداوي، "السميوطيقا والعنونة"، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، المجلد ٢٥، العدد٣، آذار ١٩٩٧م).

2 . محمد لطفي اليوسفي، "الشعر وتحرير الكائن– قراءة في اللغة والمتخيل"، ضمن كتاب: **القصيدة الحديثة في الخليج العربي**– أبحاث مهرجان الشعر الثالث لمجلس التعاون لدول الخليج العربي بدولة البحرين، ص١٨٠، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.

3 . قاسم حداد، **أخبار مجنون ليلى**، الأعمال الشعرية، ٢: ١٨٣. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.

عن اللون والإسم والرائحةْ.

عن الختم والفاتحةْ.

تحضر الأنا الشاعرة، هنا، عنصرًا بنائيًا، يوجّه دفّة السّرد ويُنمّي معطياته ضمن رؤى قائمة على خلخلة الماضي وتقويضه وإقامة النّص الحاضر على أنقاضه. والشاعر، في جلّ مواضع القصيدة، يتحدّث عن الشخصيّة لا إليها، وفي قصائد كهذه "لا يظهر، عادةً، سوى صوت الشاعر بوصفه راويًا للقصيدة حيث يتكوّن النّص من مونولوج واحد طويل، أو مجموعة مونولوجات متعدّدة، ويكون أقربَ في شكله الفنيّ إلى أسلوب الحكْي الذي يَفترض بالضّرورة وجودَ متلقٍ يتوجّه إليه الخطاب"(١). وقد تحقّق هذا الحضور بتكرار ما يشبه اللازمة **"سأقول عن قيس"**، هذه اللازمة التي تشي بأنّ الشاعر يرفض جلّ ما قيل عن قيس، وأنّه سيقول ما لم يُقَل، سيقول أشياء جديدة، وربّما، خطيرة تفاجئ المتلقّي وتدهشه وتكسر أفق توقّعاته.

ونلحظ في المقطع السابق تحولًا تدريجيًا يقود إلى "الذات" الماثلة في ضمير المتكلم في السطر الثالث؛ فالمقطع يبدأ بـــ "أنا" محايدة هي الأنا الساردة، المضمرة في الفعل المضارع المصدّر بسين الاستقبال "سأقول"، أمّا الخبر فيتوجّه إلى "قيس" الغائب؛ ومن ثم يتدرّج النّص متحولًا إلى غيبة مراوِغة تحيل على "قيس" أيضًا، لتَظهر الأنا في دائرة المُخبَر عنه في الفعل "صاغني" التي تمهّد لما يشبه تقنّع الشاعر الحاضر بالشاعر الغائب. لقد تقنّع قاسم حدّاد بقيس العامريّ، ضمن لغة صوفيّة شفيفة تبوح بالمواجد وتشفّ عن رغبته (قاسم حدّاد) في أن يتوحّد ويتماهى مع مجنون ليلى:

1 . أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري- دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، ص٢٩٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

كنتُ مثل السديم، استوى في يديه.

هداني إليه.

برِئت من النّاس لمّا بكاني إليهم

زها بي وغنّوا الأغاني بأشعاره.

فما كان لي أن أقدّر أشعلني أم طفاني.(١)

لا تخفى على القارئ هذه الإشارات الماثلة في بداية المقطع ونهايته، التي تشير إلى بداية الخلق والتشكيل والصّياغة، فالشاعر الغائب يصبح، هنا، بمنزلة الإله الملهِم والهادي الذي يوحي للشاعر قصيدته، لتأتيَ بعد ذلك عبارة "**برئت من الناس**" هذه العبارة المفتوحة على دلالتين الأولى تتضمّن البراءة بمعنى التبرّؤ والتنصّل، والأخرى بمعنى البُرْء والشّفاء، كأنّ الشّاعر كان مريضًا بالناس، ثم تحقّق شفاؤه لمّا بكاه قيس إليهم. واللّافت أن هذه المابينيّة/ الثنائيّة تشيع في أجواء القصيدة جلّها، لا سيّما مقطعها الأخير المفتوح على دلالتين متناقضتين تتّسق مع حالة التجلّي والعروج الصوفيّ، أيضًا.

ويميل قاسم حدّاد، في المقاطع النثريّة، إلى أسطرة شخصيّة قيس التي ترتفع إلى مرتبة الرّمز، رمز العاشق المطلق الذي أفنى نفسه في الحبّ وخرج على منظومة القيم والتقاليد والأعراف التي تكبح جماح الرّغبة وتدجّنها. إن الحبّ، كما يراه قيس، ثم قاسم حدّاد، هو فعل لا يأبه بالقوانين والأنظمة التي تواضعَ عليها المجتمع، إنّه فعل استثنائيّ يطلق حريّة

1 . قاسم حداد، أخبار مجنون ليلى، الأعمال الشعرية، ٢: ١٨٣.

الجسد كما يطلق حريّة الرّوح، وتنفتح "العلاقة بين قيس وليلى على أبعاد جنسيّة إروسية، أي على ما يجعل منها ضربًا من الاحتفال باللذة وتمجيدًا للجسد"(١).

النّص الذي يتحدّث عن ليلى يبدأ بمثل ما بدأ به النّص الذي يتحدث عن قيس **(سأقول عن ليلى)**، فإذا كان الشّعر العذريّ يلحّ على ثيمتَي العفّة والعذريّة، ويُعلي من قيمة الأخلاق وينأى بالجسد عن الملذّات الحسّية ويتغنّى بالصفات المعنويّة في المرأة، ويعلي من خليقة التمنّع والتعفّف والبخل على الحبيب(٢) فإنّ قاسم حدّاد يرفض هذه المسلّمات ويخرج عليها، ليطلق للجسد عنان حريّته، ويُعتقه من أسْر الحرمان والكبت، ممجّدًا إيّاه ومحتفيًا به:

للحضن هذا الجسد وليس للقصف، لأصابعَ تُحسن الحلم وتفسيره... (٣)

يقول في قصيدة "قندة(٤) الجسد"(٥) التي يشي عنوانها بمضمونها:

فسمعَتْ منه وبكتْ معه وهي تضع بنانَها في زَعفَرانة شَعره، حتّى كاد الصّبح يُسفر، فتنبّهتْ لنفسها فإذا هي سجينة زَنْدِه القويّ من غير عنفِ الصّارم بغير غلظة، تتمرّغ في صدره الفارِه، محلولة الشّعر، فارطةً من كلّ قميص، وهو يمنحُها ما مُنعت عنه، وما جاءت إليه وما لم تعرفْه من قبل.

---

1 . محمد لطفي اليوسفي، **الشعر وتحرير الكائن**، ص١٨١.

2 . يحيى الجبوري، **الغزل العذري**، ص٦١، دار البشير، عمّان، ٢٠٠٥.

3 . قاسم حداد، **أخبار مجنون ليلى**، الأعمال الشعرية، ٢: ٢٠١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.

4 . القندُ والقندة والقِنديد كله: عصارة قصب السكّر إذا جمُد. (انظر: **لسان العرب**– ق ن د)

5 . قاسم حداد، **أخبار مجنون ليلى**، الأعمال الشعرية، ٢: ٢٠١.

يعمِد الشّاعر، بممارسته ثنائية النقض والتشكيل، إلى نقض الصّورة النمطيّة التي ألفناها للشعراء العذريّين، ليعيد نسج صورة مختلفة تمامًا، يبدو فيها المُحبّان مستغرقَين في الشهوة الجسديّة، في محاولة منه لفضْح المسكوت عنه وتعرية الواقع وكسر إديولوجيا السّلطة التي تحْجُرُ على المشاعر والأحاسيس والرّغبات، لتبدوَ كتابته كتابة تنحاز إلى "الإنسان بكلّ ما فيه من شهوات وعواطف وطاقات. ذلك لأنّ حرية وحقوق الجسد عنده، وفي مجمل الفكر الحديث... هي جزء أساسيّ وجوهريّ من حريّة الإنسان وحقوقه"(١).

لم يقتصر توظيف النّص الغائب في هذه المجموعة على الإفادة من سيرة الشاعر العذري قيس العامري، إنّما تعدّاه إلى الإفادة من نصوص شعريّة أخرى، فكك بعض مقاطعها، وأعاد تركيبها في نسق خطابي جديد، بعد إجراء ما يلزم من تحويرات وتغييرات تقلل من غربة النّص القديم وتجعله جزءًا من النسيج الكلّي لبنية النّص الجديد. يقول في قصيدة "عن ليلى"(٢):

لها عندي

مغامرة توَجّج شهوة الشّعراء لو غنّوا

صَبا نجدٍ متى قد هِجْتَ من نجْدِ

عن النّوم الشفيف يشي بنا.

عن وجدنا. عنها.

---

1 . معجب الزهراني، "لعبة المحو والتشكيل في "أخبار مجنون ليلى""، ص٢٣٨.

2 . قاسم حداد، **أخبار مجنون ليلى**، الأعمال الشعرية، ٢: ١٨٨.

لئلّا تعرف الصّحراء غير العود والرّندِ.

فالسّطر الثّاني من المقطع السّابق يحيل، بوضوح، على بيت ابن الدُّمَينة(١) المشهور:

أَلَا يَا صَبَا نَجْدٍ مَتَى هِجْتَ مِنْ نَجْدِ   لَقَدْ زَادَنِي مَسْرَاكَ وَجْدًا عَلَى وَجْدِ(٢)

إن التّحوير الذي مارسه الشاعر، هنا، لم يكن تحويرًا جذريًّا؛ فقد حذف حرفَي الاستفتاح والنّداء من النّص القديم، مع إبقاء المنادى منادى بحرف نداء محذوف. أمّا التحوير الثاني فقد أجراه على الفعل المسند إلى المخاطب "هجت" محورًا إياه إلى "هضت"، محافظًا على الإيقاع والتماثل الصوتيّ والعروضيّ والبنائيّ. إنّ هذا التحوير تبدّت فاعليّته في جانبين: الأول يتمثل في اختلاف دلالتي الفعلين: "هجت"، و "هضت"، والآخر تمثّل في التخفيف من غربة النص القديم بلْ محو هذه الغربة كليًّا، بحيث بدا كأنه جزء لا يتجزأ من النّص الجديد.

هكذا بدا أن الشاعر يوظّف النص الغائب توظيفًا موحيًا متناغمًا مع نصّه الحاضر، مفيدًا من الفاصلة التقفويّة المطلقة المتمثّلة في نهاية الصّدر "نجدِ" المنسجمة، تمامًا، مع قافية قصيدته، فبدا النص المأخوذ وكأنّه أصيل في النّص الجديد. هذا الأسلوب الفنيّ المراوغ الذي عمد إليه الشاعر يشفّ عن مقدرة وموهبة كبيرتين مكّنتاه من إضافة قيمة جماليّة وإيحائية بهذه المحايثة الفريدة التي استطاع فيها الجمع بين حالتين شعريّتين متباينتين ومتباعدتين.

أمّا المجموعة الأخرى التي تمثل ثنائيّة التشكيل والنقض بين النّص الغائب والنص الحاضر فمجموعة "طرفة بن الوردة" التي تنتصر، من حيث الشكل، إلى جماليّات النّص

1 . هو عبد الله بن عبيد الله، ينسب إلى الدُّمَيْنة التي قيل إنها أمُّه، ولم يُعرف عن أسرته شيء وراء ذلك. (انظر: ابن الدمينة، الديوان، ص١١، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار العروبة، القاهرة، ١٩٥٩).

2 . ابن الدُّمَيْنة، الديوان، ص٨٥، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار العروبة، القاهرة، ١٩٥٩.

المفتوح الذي يجمع بين الشّعر والنثر الفنيّ والخبر، أمّا من حيث المضمون فتصدر عن رؤيا تجاوزيّة تعيد كتابة سيرة الشّاعر الجاهليّ طرفة بن العبد البكريّ، الذي عاش أزمة نفسيّة وعانى من الاغتراب الاجتماعيّ والسياسيّ والوجوديّ وغيرها من الأزمات.

طرفة شخصيّة "ابتكرها قاسم حدّاد لتكون اسمه الأدبي المستعار تارة، أو قناعه الشعريّ الذي يتيح هامشًا تراجيديًا في التّعليق على عذابات الشخصية الخليجيّة من داخل الموقف أو من خارجه... وطرفة بن الوردة هذا كائن الفقد الإنساني، ورجع الرثاء، وقيثارة الشجن الروحيّ العميق؛ ولكنه، في الآن ذاته، بيان المقاومة الثقافيّة والجماليّة والأخلاقيّة، وفنّانها الذي يحفر عميقًا في الجسد والروح"(1). لم يهجر عشيرته التي أساءت إليه وأفردته كما "البعير المعبّد"، بل نزع نحو الأسئلة الكبرى عن الحياة والظلم وتوجه إلى العبث والإسراف.(٢) ولمّا كان الشاعر" يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه، والتي مرّت ذات يوم بنفس التجربة [كذا] وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه"(٣) فقد راح يستدعي شخصية طرفة ويتماهى معها ويتعاطف مع بعض أخبارها وسيرتها التي رأى أن جزءًا كبيرًا منها موضوع لا أصل له.

يتحقّق الخروج الأوّل والتمرّد على النّص القارّ بالنّقض الذي يمارسه الشاعر على اسم الشخصية الأدبيّة التاريخيّة المشهورة طرفة بن العبد، الذي يتحول، في عنوان المجموعة، ليصبح "طرفة ابن الوردة". فالعنوان، هنا، ليس مجرّد نصّ إشاريّ منفصل عن البنى الداخليّة لنصوص المجموعة، بل لافتة إشاريّة رامزة، تتسرّب في غير موضع من متون النصوص

---

1 . صبحي حديدي، "قاسم حداد- نهر يجنح ضد عادة الماء"، مقدمة **الأعمال الشعرية** لقاسم حداد، ١: ١٤.

2 . خالد الكركي، **الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث**، ص١١٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٩.

3 . عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص٣٠٧.

الداخلية. فوردةُ هذه هي وردة بنت عبد المسيح، والدة الشاعر طرفة بن العبد(١). لعلّ هذا الإقصاء الذي مارسه الشاعر، أعني إقصاء اسم الأب "العبد" وإحلال اسم الأم "الوردة"، يستدعي التأمل والتساؤل عن فاعليّة هذا النقض والتشكيل الذي مارسه في عتبة النص.

إن هذا الإقصاء للعلم المذكر (العبد) وإحلال العلم المؤنث (الوردة) هو استراتيجية أولى يعمد إليها قاسم حدّاد ليُعرب عن رغبته في نقض النص الغائب وخلخلته ونفيه، مجترحًا طريقته الخاصة في التسمية، طريقة تعيد إلى الأم/ الأنثى قدرتها على خلق الحياة ومقاومة فعل الموت والانمحاء الذي يمارسه الزمن بتجلياته كافّة، ومن جهة أخرى يبوح بتمثل الأمّ دورًا مزدوجًا أبويًا وأموميًا، ولا سيّما إذا عرفنا أن طرفة وُلد يتيمًا(٢)، فهو لم يرَ أباه، فنهضت الأم بتنشئته، وكانت بمنزلة الأب علاوة على كونها أمًّا.

من هذا المنظور نستطيع فهم هذه الرغبة في أن يتماهى الشاعر الماثل بالشاعر الغائب، في محاولة منه للانتصار للغة، للشعر، للكلمة، مقابل الموت الذي يحضر في كثافة تكراريّة واضحة في بدايات الأسطر الشعريّة السابقة في صيغة الشرط "**إذا متنا معًا**" ليأتي جواب الشرط تساؤلًا يفضي إلى الحيرة والضّياع والمحو ونفاد نسغ الحياة وعبيرها:

إذا متنا معًا ماتت الخزامى في تعرّيه وغطّتنا الرمالُ

إذا متنا انتهى سيل الجنائز عن غناء صاخب

وانهال إيقاع وصاح النعش فينا: يا شمالُ

---

1 . ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص١١٧، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٧.

2 . انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص١١٥.

إذا متنا معًا

ماذا سيبقى للقبائل كي تباهي في انتصاف الليل.

...

إذا متنا استحال رحيلهم سفرًا بلا ماء ولا عشبِ

إذا متنا إذن

فليسقط الندماء في ندم وتُكسر أجمل الأقداح

...

سنبقى وحدنا في الموت

لا تفتحْ لمن يأتي إلينا

وحدنا متنا معًا كي ننقذ القتلى وكي تسعى إلى الماء الرجالُ.(١)

بهذا تكون الشخصية المستدعاة قد "حملت عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من جهة، أي عبء تجربته الخاصة المتفرّدة، وفي الوقت نفسه قد حملت معها وجهَهَا الشّموليّ في التعبير عن التّجربة الإنسانيّة العامّة أو عن وجهٍ من وجوهها الأساسية"(٢).

وورِدة، كما يصوّرها قاسم حدّاد، هي الملهِمة الأولى التي ألهمت ابنها طرفة الشعر والكلام، على يدها تهجّى حروفه الأولى، وأطلق صيحته في عالم الشعر:

1 . قاسم حداد، **طرفة بن الوردة**، ص٣٢- ٣٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١١.

2 . عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص٢٠٤.

...

وقفتُ إلى وردة أسألها كيف أكتب؟

قالت يا بنيّ، لا تبلغ الحلمَ إلّا حين تكتب، ولا تكتب إلّا إذا قرأتَ الكلمة، ولا تقرأ إلّا بعد أن تعلم. فمن توقظه الكلمة لا يعرف الغفلة أبدًا. الكلمة أوّل الكتابة وفاتحة الكلام.

سألتها: كيف، ومن أين لي أن أفعل ذلك؟

قالت: أخرج من نومك إلى حلمِك، واذهبْ إلى الحيرة.(١)

نلحظ، هنا، في السطر الأخير من المقطوعة السابقة أن قاسم حدّاد يوجّه رحلة طرفة إلى الحيرة توجيهًا جديدًا، إنّها رحلة تشبه رحلة الصوفيّ ومعراجه في سبيل البحث والمعرفة. فالشاعر لا يمارس النقض على صعيد رحلة طرفة إلى الحيرة حسب، إنما على الصُعد كافّة ابتداءً من اسمه، فمولده، مرورًا بنشأته فأمّيته فعلاقته بالمتلمّس ومرافقته... إنه ينقض كلّ هذا ليؤسّس لنظرة جديدة تتفق مع أحلامه الفنيّة والرؤيويّة والإبداعيّة.

يقول(٢):

كذَبَ المتلمّس

لم أرافقْه إلى قصر ولم أمدحْ بلاطًا

ربما ضعنا معًا

1 . قاسم حداد، **طرفة بن الوردة**، ص٣٧.

2 . قاسم حداد، **طرفة بن الوردة**، ص١١٣.

كان النبيذُ نديمَنا في الليل

كنتُ مؤرَقًا

متلمّس الأوهام كان مخالطًا

يرعى ضغينته وينسى كأسه المكسور

اللافت في المقطوعة السّابقة إلحاح الشاعر، ربّما واعيًا أو غير واعٍ، على اجتراح مشتركات تفضي إلى وجود تشابه بين طرفة والمتلمّس. فعلى الرغم من أنّه يقول في بداية المقطع: "**كذب المتلمس**"، يقول "**ضعنا معا**" و "**كان النبيذ نديمنا**" ويقول عن نفسه: كنت "**متلمّس الأوهام**". إن هذه الرغبة الدفينة لدى طرفة في الإبقاء على المشتركات العاطفية والنفسية دليل على وفائه لخاله الذي يجمعه به الشّعر والرّحلة وآصرة القربى.

وكما فعل قاسم في "أخبار مجنون ليلى" يفعل في "طرفة بن الوردة" من حيث رغبته في التماهي مع الشخصيّة المستدعاة. فكما هو واضح في النّص أعلاه ثمّة رغبة عارمة لدى قاسم حدّاد في أن يكون طرفة. هذه الرغبة تنمّ على تلاقٍ ما وتشابه بين الشخصيّتين، فهما شاعران رافضان متمرّدان، فضلًا عن كونهما يشتركان في النضال من أجل الكلمة، الكلمة التي أردت طرفة، وهي ذاتها التي تراود قاسم حدّاد عن نفسه ولا يدري إلى أين تنتهي به أو ينتهي بها.

وقاسم نفسه يصرّح بأن الفرق بينه وبين طرفة أنّ الأول "نهَرَ الحياة باكرًا، تجرّع القدح الأعظم وذهب، فيما لا أزال أتعثّر بحضوره الفاتن في كلّ نأمة ولمعة ضوء، دون أن تكون المسافة الزمنيّة حجابًا أو حائلًا أو امتيازًا. لم أتمكّن من تفاديه لحظة واحدة. ما إن

عرفت احتدامه مع قبيلته، ما إن شعرت بخروجه عن الخيمة إلى الصحراء، وسمعته يكرز في الكون: "وظلم ذوي القربى أشد مضاضة..." حتى أحسست بذلك السّر الغامض ينسرب في شرايين روحي وتفاصيل حياتي الباقي..."(١).

ولا يقتصر قاسم حدّاد في توظيفه التناص على سيرة الشاعر طرفة بن العبد إنما تعدّاه إلى الإفادة من شعره وكلّ ما يقع تحت يده من أخبار وآثار تتعلّق به. إنه يفيد من النصوص المختلفة سواء أكانت نثرية أم شعريّة، ويربط النسيج العام لتلك النصوص نسجًا محكمًا يحقق للنص الجديد انسجامه والتئامه بحيث تبدو البنى الموظّفة فيه منساحة ومتداخلة فتصبح جزءًا لا يتجزأ من بنية النص الكلّية.

بهذا يمارس قاسم حدّاد نسجًا يجري في محورين: "نسقيّ بالنظر إلى الجملة وما يجاورها في نسق النص، وعموديّ بالنظر إلى شتات النصوص الأخرى التي هي سليلة خطابات أخرى"(٢) يفككّها ويعزلها عن سياقها الخطابي القديم ليضعها في سياق خطابي جديد يتجاوز فيه النصّ الغائب وينقضه.

ويعمد حدّاد إلى لعبة التوازي النصّيّ؛ بمعنى أنه يأتي بنصّ مقبوس يكون بمنزلة الإشارة النصّية أو العنوان الفرعي للقصيدة، ثمّ يأتي بنصّه هو مصدّرًا بـــ "سيقول". إن النصّ المقبوس، هنا، يشكّل تبئيرًا دلاليًا، وإن بدا خارج النص الجديد. فهذه النصوص الافتتاحية تشكّل عتبة أخرى للنّص الحاضر، وقد اختارها قاسم حدّاد لشعراء عَرفوا طرفةَ، كما يوضّح في بداية هذا القسم الذي سمّاه "كتاب الشعراء". يقول: "نقلتْ مرويّاتُ العرب أخبارَ شعراء

1 . قاسم حداد، الشبكة العنكبوتية: http://www.tarafaibnalwardah.com/article10.asp

2 . توفيق قريرة، "التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي"، عالم الفكر، ص١٩٣، ع٢، مج٣٢، أكتوبر – ديسمبر ٢٠٠٣.

عرفوا طرفة، سبقوه أو عاصروه أو أعقبوه، عاشوا في أمكنة مختلفة وأزمنة متباينة. ذهبنا نختار شذرات من أشعارهم، ونتخيّلهم شركاء في رسم صورته"(١).

هذه التقنية التي يمارسها حدّاد في هذا القسم من الدّيوان تجعل التبئير الدّلالي الكامن خارج النّص حاضرًا في ذهن المتلقّي الذي يظلّ مستحضرًا أجواء النّص المقبوس ودلالاته، وربّما، الموقف الذي صاحبه، وبهذا ينفتح النص الغائب على ثنائية الحضور والغياب، الاتصال والانفصال؛ انفصال يبدو، أولَ وهلة، ناتئًا ملصقًا في ناصية النّص؛ لكنّه سرعان ما يتبدّى اتصالًا وحضورًا ذهنيًا يتكفّل به المتلقّي الذي يظلّ يحاول ربطه بالنص الماثل. يقول، مثلًا، في قصيدة "امرؤ القيس"(٢):

قال: "أحارِ ترى برقًا أُريك وميضَه.."

سيقول:

لن يسعى إلى مُلك مثلما سعيتُ

لقد كان يرى وميضًا أحلى وسوف يذهب إليه.

وسيغبطه الملوكُ على حرّيته،

كأنّي أقرأ له ما كتبتُ.

إنّ قاسم حدّاد يستدعي تداعيات رحلة امرئ القيس إلى قيصر الرّوم، وهي رحلة استلهمها كثيرون من الشّعراء المعاصرين بدرجات متفاوتة، وقد كانت رحلةً محفوفة

---

1 . قاسم حداد، طرفة بن الوردة، ص٢٦٩.

2 . نفسه، ص٣١٦.

بالمخاطر والأهوال والمصاعب، شكّلت محورًا أساسيًّا في حياة امرئ القيس وتجربته الحياتية([1])، التي تحولتْ من بعد موت أبيه من اللهو والمجون والدَّعة، إلى الفجيعة والحزن والبكاء والسّعي وراء الثأر([2]). إنّ قصّة الرحلة وتداعياتِها وأجواءَها تقفز دفعة واحدة إلى ذهن المتلقّي حال تلقّيه هذه الكلمات المعدودة التي تمثل صدر المطلع من النّص الغائب. لكن قاسمًا لا يستدعي النّص ليباركه أو يعمّق دلالته، بل لنقضه وإسقاط مضمونه المعاكس على الشخصيّة المحوريّة مدار الحديث؛ إنّه طرفة الذي لم يسعَ في يوم من الأيام إلى ملك أو غنيمة، بل كان سعيه ودأبه في سبيل الحريّة والمعرفة والحياة بتجليّاتها كافّة.

ويتناصّ حدّاد مرة أخرى مع امرئ القيس، في مطلع معلقته المشهورة "قفا نبك". وهو تناصّ حواريّ يشكّل نقضًا جزئيًّا لا على مستوى الرؤيا الكلّية بل على مستوى النّص أو جزء منه. ففي قصيدة "سقوط البكائيات الواقفة" يستدعي المقطع القصير المتشكّل من جملتين فعليّتين صيغتا في أسلوب شرطيّ طلبيّ. والشاعر يخرج على النص الغائب ويجرّده من هالته القدسيّة ليصل به الأمر إلى ما يشبه "الباروديا"(٣) في نهاية النّص. وقاسم يعلن الخروج على النص الغائب منذ عتبة القصيدة "**سقوط البكائيات الواقفة**" فهو يدعو إلى الخروج من دائرة البكاء والندب والشكوى إلى دائرة الفعل والفرح والإقبال على الحياة.

---

1 . موسى ربابعة، **التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث**، ص٢١، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ٢٠٠٠.

2 . علي عشري زايد، "امرؤ القيس الكنعاني- أقنعة الملك الضليل في ديوان "يا عنب الخليل" (قضية الموروث)"، في كتاب: **امرؤ القيس الكنعاني- قراءات في تجربة عز الدين المناصرة**، ص٤٦- ٤٧، تحرير: عبد الله رضوان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.

3 . الباروديا parody هي المحاكاة الساخرة. (منير البعلبكي، **المورد الحديث- قاموس انكليزي عربي**، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٩).

يقول(١):

قفا . لا

أيها الأحبابُ لا جدوى

سيقتلنا الوقوف

سوف تميتنا الدّمعة

قفا نضحكْ.

فالشاعر في هذا المقطع ينفي النّص المرجعيّ نفيًا كليًّا(٢) يقلب دلالته من خلال استبدال الجملة الفعلية "**تضحك**" بجملة فعلية أخرى نقيضة "**تبكي**" مع الحفاظ على البنية النحويّة والتركيبيّة والإيقاعيّة للنص الغائب.

وفي قصيدة "**قولي لنا يا شهرزاد**" من مجموعته الأولى "البشارة" نلمح حواريّة بين حقول إشاريّة ونصوص غائبة متنوّعة يجمع فيها الشاعر بين رموز وشخصيّات تراثيّة وأسطوريّة وأدبيّة مثل شهرزاد، وبنلوب، وعنترة، علاوة على إشارات تحيل على قصيدة السّياب المشهورة "رحل النهار".

يقول في بداية القصيدة(٣):

---

1 . قاسم حدّاد، **خروج رأس الحسين من المدن الخائنة**، الأعمال الشعرية، ١: ١٣٨.

2 . فصّلت جوليا كرستيفا في الأشكال الحوارية بين النص الحاضر والغائب، فمنها النفي الكليّ والنفي المتوازي والنفي الجزئيّ. (جوليا كرستيفا، **علم النص**، ص٧٨، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩١).

3 . قاسم حداد، **البشارة**، الأعمال الشعرية، ١: ٦٦.

نـهرُ الدموع على خدود الليل سال

وشهرزاد

تطوي عباءتها الممزّقة السّواد

لتقولَ في عين النّهار

قصصَ الحقيقة حين ينتحر الخيال:

كانتْ بحار

في عينِ بنْلوب الحزينة

تسقيَ الدّمع البحار.

يوظف الشاعر شخصية شهرزاد التي تطالعنا في عتبة النّص، ثمّ تتكرّر في المقطع الأول. وشهرزاد كما يصوّرها الأدب والفنّ، هي تلك المرأة التي "هذّبَ الملِكَ إلى إنسانيّته، وردّته عن غريزته الوحشيّة، لا بوساطة المنطق، بل العاطفة، فصارت رمزاً للحقيقة التي يعرفها المرء عن طريق هذا الشعور والحبّ"(١). تمارس شهرزاد في هذا المقطع دور الراوي حسب؛ فالشاعر يستحضرها لا لتكون بؤرة دلاليّة متنامية ينتحي إليها النّص، بل لتكون شخصيّة مساندة تتولى مهمّة السّرد لقصّة أخرى محورها "بنلوب"، يتّضح ذلك من سياق الكلام، وعلامةِ التّرقيم (النقطتين الرأسيتين) في ذيل السطر الخامس.

إنّ الشاعر– ومع هذا كلّه– لا يترك الشخصيّة السّاردة، التي تبدو محايدة، دون أن

1. محمد غنيمي هلال،**الأدب المقارن**، ص٢٢٢، دار العودة، بيروت ١٩٩٩.

يحاورها، بمعنى أنّه يقدّم للمتلقّي صورة منزاحة لهذه الشخصية، من حيث إنّها تروي **"قصص الحقيقة حين ينتحر الخيال"**؛ والمعروف أنّ شهرزاد كانت تروي قصص الخيـال. فالـشاعر يُجري هذا التّحوير لتنسجم معطيات الشخصيّة مع معطيات النّص، فهو يجعلها تروي قصص الواقع العربيّ المؤلم لا قصص الخيال المحلّق البعيد. ثمّ إنّ شهرزاد كانت تـروي القـصص والحكايات في الليل لا في النّهار، لكن الشاعر الذي يسعى إلى فضح الواقع العربيّ وتعريتـه، يجعلها تروي تلك القصص في **"عين النهار"**.

تبدأ شهرزاد بسرد الحكاية، لا كما هي معروفة، تمامًا، في الأسطورة؛ فبنلوب هي رمز الوفاء، التي ظلت تنتظر زوجها "عوليس"([1]) رافضة كلّ من جاء لخطبتها معللة إيّاهم بأنها ستختار من بينهم "متى انتهت من نسج ثياب القبر لأبي زوجها "لاريتس"، وقد خدعتهم ثلاث سنوات كانت فيها تنكث في الليل ما نسجت في النهار"(٢). لكن الشاعر يجري تحويرًا محوريًا على الأسطورة باستبدال عنترة بعوليس. هنا تتداخل الرؤى وتتشظّى البؤر الدلالية، التي تتضح وتتحدّد شيئًا فشيئًا مع تنامي الحدث وتوالي السرد:

من ألفِ عام

والمِغزلُ المِسكينُ يسبحُ في الظّلام

---

1 . هو "أوديسيوس أو يوليسز أو أوليس أو أوبذيس، ملك من ملوك إيثاكا اليوناني الذي شارك في حرب طروادة واشتهر بشجاعته وواسع حيلته، وكان من الفرسان الذين اختبأوا داخل الحصان الخشبي، ولمّا عاد إلى بلاده استغرقت عودته عشر سنوات حفلت بالمغامرات، وشكّلت هذه الرحلة قوام ملحمة الأوذيسة" (طلال حرب، **معجم أعلام الأساطير والخرافات**، ص٦٤، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩)

2 . أ. غيربر، **أساطير الإغريق والرومان**، ص٣١٧، ترجمة: حسني فريز، دائرة الثقافة والفنون، عمان، ١٩٧٦.

في ليلهِ المصلوبِ يسجدُ في خشوع

من ألفِ عام

والفارسُ العبْسيُّ في شوقٍ إلى برّ الأمان

يرنو إلى القمرِ الذي خلْفَ الزّمان.

....

وتظلّ بنلوبُ المضيَّعةُ الشّباب

تشْدو بأغنيةِ المغازلِ والعذاب

لتزيدَ خيطَ العمرِ، يا بُعدَ المزار(١).

بعد ذلك، تأخذ القصيدة منحىً تناصيًّا امتصاصيًّا مع قصيدة "رحل النهار"(٢) لبدر شاكر السياب، حيث يشعر المتلقّي بالأجواء الأسطوريّة والإيقاعيّة والموسيقيّة والدلاليّة ذاتها، فضلًا عن التناصّ اللغوي المباشر. لعلّ هذه المرحلة من تجربة قاسم حدّاد- كما يرى فخري صالح- أثّرت في "اختياراته الشعريّة والسياسيّة والاجتماعيّة، وهي ذات طبيعة متداخلة إن على صعيد الشكل الشعريّ أو على صعيد الالتزام بالثورة السياسية والاجتماعية. لكن ذلك

1 . قاسم حداد، البشارة، **الأعمال الشعرية**، ١: ٦٦- ٦٧.

2 . بدر شاكر السيّاب: **الديوان**، ١: ٢٢٩، دار العودة، بيروت ١٩٧١.

دفعه إلى تقليص بحثه الشعريّ وحفره في اللغة، وفتح الأفق أمام خياله الشعريّ ليتآلف التعبير... مع الأسطورة"(١).

طال الغياب

أوّاهُ قد طال الغياب

فمتى يعودُ، يعود قد كلّتْ يدايْ

ومِغزلي واهي العيون

والخيطُ مات

وفارسي لمّا يعدْ

....

فمتى تعود..؟

وتنتهي القصيدة بما يشبه انقطاع الأمل من عودة الفارس المنتظر، فبعد أن كان التعبير عن النفي بـــ "لمّا" (**وفارسي لمّا يعد**) التي تنفي وقوع الفعل في الحاضر مع إمكانة حدوثه في المستقبل(٢)، يصبح التعبير عنه بـــ "لم" التي لا تدع أملًا في تحقّق الفعل:

والفارس العبسيّ لم يأتِ إلى قمر النّهار

---

1 . فخري صالح، "حيرة الشكل الشعري وتحولات الأسلوب واللغة– عن تجربة قاسم حداد الشعرية"، مجلة أوراق، ص٦٧– ٦٨، رابطة الكتاب الأردنيين، عمّان، عدد مزدوج (١٦– ١٧)، ٢٠٠٣.

2 . محمد الإنطاكي، **المنهاج في القواعد والإعراب**، ص٣١٠، مكتبة دار الشروق، بيروت، د.ت.

سيظلّ يرتاد الصّحارى

والبحار والانتظار

ويظلّ..

قد جاء المساء، وشهرزاد

تطوي عباءتها المسوّدة السّواد

يا شهرزاد

قولي لنا،

قولي لنا يا شهرزاد.(١)

هنا يمارس الشاعر خروجًا آخر على قصّة الأسطورة المعروفة، التي تفيد بأنّ عوليس عاد من رحلته، لكنّ عوليسَ قاسم حدّاد (عنترة) لا يعود، لتظلّ شهرزاد تروي الحكايات التي تتناسل ولا تنتهي، حكايات الواقع العربيّ المؤلم.

ويظلّ ثمّة سؤال يلحّ في شأن هذا الاستبدال الذي أجراه الشاعر بين شخصيّة عوليس وشخصيّة عنترة العبسي، فهل من مسوّغ لذلك؟ بالنظر في طبيعة الشخصيّتين نجد أنّ شخصيّة عنترة، كما تصوّرها كتب التراث، اشتهرت بالفروسية والشّعر والخُلق السّمح. وقصّته معروفة في استرداده إبل قبيلته وكيف اعترف به أبوه(٢). فعنترة كان يعاني اغترابًا

---

1 . قاسم حداد، البشارة، الأعمال الشعرية، ١: ٦٩.

2 . أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، ٨: ١٦٩- ١٧٠، تحقيق إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٢.

نفسيًا واجتماعيًا بسبب لونه، في حين كان يعاني عوليس من غربة مكانيّة واغتراب عاطفيّ لابتعاده عن محبوبته وزوجه بنلوب. فشخصيّة عنترة المقموع المنبوذ المغترب هي الأجدر والأكثر مواءمة للواقع العربي الذي يسعى الشّاعر لتعريته. بهذا يكون تبادل الأدوار بين الشخصيتين التراثيتين أمرًا سائغًا يخدم الرؤية الكلّية للقصيدة، ناهيك بأن ثمّة تعالقًا واضحًا بين الشخصيتين يتمثل في ثيمة البطولة، التي يفتقدها الواقع العربي، الذي يتشوّف لظهور مخلّص على يديه تستعيد الأمة كرامتها وعزّتها.

لقد أدّى هذا الزخم التناصّيّ، بتبئيره المتنامي، إلى توجيه الدّلالات التي بدت متشتّتة في البداية، وإلى تعميق الرؤية وتحفيز المحمولات الشعورية والانفعالية لدى المتلقّي، باجتهاد الشاعر في جمع شتات هذه الإشارات النصّية وتوجيهها توجيهًا صحيحًا لتعبّر عن معاناته ويأسه وحالة التأزّم التي يعيشها.

والشاعر يرشّح تناصّاته هذه بصور من وحي تلك النصوص، تآزرت مع رؤية النص الكلية:

من ألفِ عام

والمِغزل المسكينُ يسبّحُ في الظلام

في ليلِه المصلوب يسجدُ في خشوع.(١)

قد تبدو الصورة في المقطع السابق، أوّلَ وهلة، متناقضةً مع بؤرة النّص، لو قدّرنا أن الفعل "**يسجد**" مسند إلى فاعل مضمر عائد على "**المغزل**"؛ الذي يكون سابحًا، مرّة، وساجدًا

1 . قاسم حداد، البشارة، الأعمال الشعرية، ١: ٦٦.

خاشعًا مرة أخرى. لكن الصورة الحركيّة المتمثلة في الفعل المضارع "يسبح" هي الأجدر بالنهوض بالدلالة المتمثلة في انهماك "بنلوب" في الغزل واستمرارها فيه حتى في الظّلام، وهنا خروج آخر على سياق الأسطورة التي تقول بأن بنلوب كانت تنقض في الليل ما نسجته في النهار، أي أنّ المغزل يجب أن يهدأ في هذا الوقت. أمّا الصورة المتمثلة في قوله "**في ليله المصلوب يسجد في خشوع**" فهي صورة سكونيّة تتعاضد دلالاتها في تعميق هذه الثيمة؛ فالليل، والصّلب، والسّجود، والخشوع كلّها ذات دلالات ترشّح السكونيّة وتعمّقها، ومن ثم فهي ليست قمينة بأن تكون وصفًا للمغزل الذي لم يتوقّف عن الدّوران والحركة، بل قمينة بالليل بدلالاته التأمليّة الحزينة.

لقد استطاع الشاعر، في هذا النّص، أن ينجح في صهر هذه الإشارات النصّيّة ومحاورتها على تباعد ترميزاتها وتنوّع حقولها الدلاليّة والمعرفيّة.

وثمّة شكل آخر من أشكال التناص مع القرآن الكريم على مستويي اللفظ والتركيب اللذين يفضيان إلى هيمنة الحبّ والانقياد لصوته والتسليم بمقدرته على التغيير والتشكيل يقول فيه:

قلْ هو الحبُّ

هواءٌ سيّد، وزجاجٌ يفضحُ الروحَ وترتيلُ يمام.

قل هو الحبّ

ولا تصغِ لغير القلب،

لا تأخذك الغفلةُ،

لا ينتابُك الخوفُ على ماء الكلام.(١)

إن مطلع المقطع السابق يحيل، على الآية الأولى من سورة الإخلاص: "قل هو الله أحد"، حيث نجد هذا التماثل اللفظي في الكلمتين الأوليين، والتماثل المقطعيّ في اللفظتين الأخريين (الحبّ، الله)، ثم هذا التماثل التركيبيّ الذي يتمثل في الخطاطة الآتية:

بنية النّص الغائب: فعل أمر (قل) + ضمير شأن/ مبتدأ أول (هو) + اسم ظاهر/ مبتدأ ثانٍ(الله) + اسم ظاهر/ خبر المبتدأ الثاني (أحد).

بنية النّص الحاضر: فعل أمر (قل) + ضمير شأن/ مبتدأ أول (هو) + اسم ظاهر/ مبتدأ ثانٍ (الحبّ) + اسم ظاهر/ خبر المبتدأ الثاني (هواء).

لقد نجح الشاعر أيّما نجاح في توظيف النّص القرآنيّ لخدمة الدلالة المركزيّة التي يسعى إلى تحقيقها؛ فالنّص يتمحور حول فعل الحبّ ثيمةً قادرة على الخلق والتغيير، ولكي ينهض الشاعر بهذه الدّلالة جعل لفظة "الحبّ" تتموضع إزاء لفظ الجلالة (الله)، ومن ثم فهي تكتسب قوّة حضورها وتأثيرها في المتلقّي من هذا التقابل البنائيّ.

وقد شكّلت عبارة "**قل هو الحب**" مفصلًا بنائيًا مهمًا في القصيدة، حيث توسّل بها الشاعر، على صعيد البناء، ليحقق الوحدة العضوية والتماسك النصّيّ من خلال الاستئناف والتكرار للعبارة نفسها في بداية المقاطع. أمّا على المستوى الدّلالي فقد استطاع الشاعر أن يوظّف البعد النفسيّ بأقصى طاقاته للتأثير في المتلقّي من خلال علاقة استبداليّة أتاحت لثيمة الحبّ حضورًا ضاغطًا ومسيطرًا لا يمكن الفكاك منها.

---

1 . قاسم حداد، **أخبار مجنون ليلى**، الأعمال الشعرية، ٢: ٢٥٢.

وبإنعام النظر في النّص نجد أن الشّاعر استبدل بالخبر (أحد) عدّة مفردات: هي "هواءٌ" و "زجاجٌ". وكلمة هواء مقيّدة بوصف "سيد". ولا تخفى دلالة الهواء عنصرًا أساسيًا وركيزة من ركائز الحياة. ثم هذا التقييد بالوصف يعمّق هذه الدلالة. بهذا يكون الشاعر قد حافظ على وتيرة التوازن بين النصّين الحاضر والغائب بأن استبدل بكلمة "أحد" كلمة تضاهيها قوّة وحضورًا. ثم يعطف عليها لفظة "الزجاج" و "ترتيل الحمام" وهي عبارات تنهض بالدلالة الروحانية للحبّ، فهو برقّته وهشاشته وشفافيّته وأشجانه التي تشفّ عن دخيلة النفس وجوّانيتها يتواءم مع الحبّ الذي يفضح صاحبه بسيما لا تخفى على الناظر.

وفي موضع آخر يقول قاسم(1):

أخرِجوني من الغمْد

ناديت: هذي بلاد ستخلع أبناءها واحدًا واحدًا

في الخفاء

وما زلت أعشق هذي البلاد التي قتلتني.

هذي بلاد ستأكل من ثديها حرّة

نلحظ في السّطر الأخير تعالقًا واضحًا مع المثل المشهور: "**تجوع الحرّة ولا تأكل بثدييها**"(2)، وهو يُضرب في الإنسان الذي لا يهدر كرامته مهما يكن من أمر احتياجه وعوزه

1 . قاسم حداد، الدم الثاني، الأعمال الشعرية، ١: ٢١٠.

2 . انظر المثل وقصته في: **فصل المقال في شرح كتاب الأمثال**، لأبي عبيد البكري، ص٢٨٩، تحقيق: إحسان عباس، وعبد المجيد عابدين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٣.

ولو وصل به الأمر إلى الموت. ينقض الشّاعر، هنا، النصّ الغائب ويقوّضه على صعيدَي البنية والدلالة؛ فعلى صعيد البنية يعمِد إلى نقل المعنى من الحقل الدلاليّ الإنسانيّ المتمثل في الصفة (الحرّة) التي نابت عن موصوفها (المرأة) إلى حقل آخر أوسع وأشمل (البلاد)، حيث يتحقق في هذا النقل تداخل رمزيّ ودلاليّ عميق بين البلاد والمرأة. أمّا على صعيد الدلالة فيمارس الشاعر قلبًا نحويًّا يفضي إلى نقض الدّلالة الأولى من خلال التحوّل من النفي في النّص الغائب (لا تأكل) إلى الإثبات في النّص الماثل (تأكل). فالشاعر يرثي لحال البلاد التي اصطلحت فيها عناصر الشّر والهدم (السماسرة) على عناصر الخير والبناء (الأنبياء)، بلاد لا تتنكّر لأبنائها وتنهرهم بعيدًا في الخفاء، ومع ذلك فهو ما زال يحبّها. هنا، يتحوّل مجرى التناصّ إلى قانون آخر لعلّه الامتصاص؛ حيث نلحظ حضورًا دلاليًّا شبه كامل للبيت المشهور الذي يُنسب للشريف قتادة بن إدريس (617 – 527)ه:

بلادي وإنْ هانتْ عليَّ عزيزةٌ ولو أنّني أعرى بها وأجوعُ([1]).

إن أهم ما يمكن قوله في شأن قاسم حدّاد وتجربته الشعريّة هو موقفه من النصّ الغائب؛ وهو موقف ينسحب على كثير من شعراء الحداثة، الذين "أوغلوا في تعاملهم مع التراث، وهتك أغلفته، وقشوره الخارجية، وتعاملوا معه تعاملًا فيه نوع من التساؤل، والرفض، والقبول، والإدانة، والتحويل، والهدم، والتركيب..."([2]) فقد تجاوز مرحلة توظيفه

1 . عبد القادر الجزيري، **الدّرر الفرائد المنظّمة في أخبار الحاجّ وطريق مكة المعظّمة**، ١: ٥٨٣، إعداد: حمد الجاسر، منشورات دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، الرياض، ١٩٨٣.

2 . عصام واصل، "التناص وتحولاته- نماذج من شعر ثلاثة أجيال"، مجلة الرافد، ص٦٥، عدد ١٦٩، سبتمبر، ٢٠١١.

النمطيّ والانصياع والإذعان لسلطة النص، إلى مرحلة متقدّمة من المحاورة بالتقويض وإعادة البناء بما يوائم معطيات التجربة التي يقدّمها، والرؤى التي يتبنّاها ويسعى إلى إضاءتها.

الفصل الثاني

الانزياح

الفصل الثاني

الانزياح

لقد بات من نافلة القول التسليم بوجود نسقين من اللغة من حيث الاستخدام، أحدهما إشاريّ نفعيّ، والآخر انفعاليّ جماليّ، الأول يسمّيه ويليك "لغة العلم"([1]) ويسمّيه سارتر "لغة النثر"([2]). أما النسق الآخر فلغة الأدب، وهو نسق قائم على انزياح اللغة عن أصل وضعها وخلخلة العلاقات القائمة بينها، لإعادة بنائها ضمن نسق جديد يغني النصّ ويفتح آفاقه على دلالات ورؤى ممتدة، وليحقّق سمة جماليّة لم تكن اللغة لتنهض بها إلا بهذا الانزياح.

عُرف هذا المفهوم في موروثنا اللغوي البلاغيّ والنقديّ باسم "التوسّع"، الذي اتخذ بعدين: الأول التّصرّف باللغة على نحوٍ مغاير للّغة المعياريّة والنمطيّة والعاديّة، والآخر اتساع مَجال التأويل وتعدّد الدّلالات. ويلتقي هذان البعدان في مفهوم واحد: التصرّف باللغة والإبداع بها من خلال خرق القواعد اللغويّة والنحويّة وكسر العلاقة المعجميّة القارّة بين الدّالّ ومدلوله([3]).

فالانزياح، إذًا، هو عصب الكتابة الإبداعيّة، وواحد من أهمّ المقوّمات والمرتكزات التي تنهض عليها شعريّة النصّ، التي تهيمن– كما يقول ياكبسون– على الوظائف الأخرى للغة([4])

---

1 . وارين ووليك، **نظريّة الأدب**، ص٢٢، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨١.

2 . انظر: جان بول سارتر، **ما الأدب**، ص٨– ١٢، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٨٤.

3 . حسين عقلة الجداونة، **التوسع في الموروث البلاغي والنقدي**، ص٣٥٩– ٣٦٠، (رسالة دكتوراه) بإشراف الأستاذ الدكتور يوسف بكّار، جامعة اليرموك، ٢٠٠٣.

4 . رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ص٣٥.

التي تنتحي إليها الرسالة فتبدو بؤرةً إشعاعيّة تتجسّد فيها قيمة النصّ الجماليّة، في الدرجة الأولى، ومن ثمّ المعرفية، ذلك أن النّص الإبداعيّ هو نصّ جماليّ بامتياز، ليس خطبة وعظيّة يسعى بها الناصّ إلى توصيل قيمة معرفيّة صرف.

وقد تجاذبت هذا المصطلحَ مصطلحاتٌ وأوصاف كثيرة كالتجاوز والانحراف والمخالفة والانتهاك والعصيان...والجسارة اللغوية والغرابة([1]) وغيرها من المصطلحات والأوصاف التي تشي بأهميّة هذا المصطلح وحضوره الطاغي وكَلَف النقاد به، واحدًا من أهمّ المقوّمات التي تتأسس عليها الشعريّة، رغم أن هذا التعدّد- كما يرى موسى ربابعة- قد ينِمُّ على نوع من الفوضى والقلق المصطلحيّ الذي من شأنه تضليل القارئ وإيهامه بأنّها مصطلحات متعدّدة بمفاهيم مختلفة([2])، في حين أنّ الأمر غير ذلك.

ومن الدارسين والنقاد([3]) من ربط الانزياح بالأسلوب، فعرّفوه بأنه انحراف عن نموذج من الكلام، أو انحراف عن النّمط أو انتهاك له ومخالفة. وهو كذلك "استعمال المبدع اللغة- مفرداتٍ وتراكيبَ وصوراً – استعمالًا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يحقّق المبدع ما ينبغي لهُ أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وجذب"([4])

---

1 . عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص١٠٠- ١٠١، ط٤، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٣.

2 . موسى ربابعة، "الانحراف مصطلحًا نقديا"، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، ص١٤٥، مج١٠، ع٤، ١٩٩٥.

3 . من هؤلاء: فتّح الله سليمان، وعبد الحكيم راضي، وشكري عياد، وسعد مصلوح (انظر: عثمان جبر، **الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق**، ص٩٤- ٩٦، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٧).

4 . عصام قصبجي ، أحمد ويس، "وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية"، **مجلة بحوث جامعة حلب**، العدد ٢٧، ١٩٩٥.

ولا تكاد تخرج التعريفات الأخرى عن النظر إليه انتهاكًا للمألوف وخروجًا عمّا يقتضيه الظاهر، فهو "خروج عن المعيار؛ لغرض قصَدَ إليه المتكلم، أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى، وبدرجات متفاوتة"(١).

ولا يقتصر مفهوم الانزياح على المجازات والتقنيات اللغويّة الأسلوبيّة المتعلّقة بالبلاغة، وإنما يتعدّاه إلى النّص برمّته، فاللغة الشعريّة- كما يقول فضل- "هي انزياح بكلّيتها، والنّص الأدبيّ انزياح قائم بذاته، ولهذا يرى بارت أن النّص قوّة متخيّلة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعًا نقيضًا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم"(٢).

إن ديدن الفن، بعامّة، هو نزع الألفة عن الأشياء المألوفة، فتبدو للمتلقّي وكأنّه يراها أو يسمعها أوّلَ مرّة. هذه التعرية يعمد إليها الشعر وينهض بها بتجاوز المعاني القارّة في الكلمات بإضفاء نوع من "الغرابة" عليها بحيث تلفت نظر المتلقّي، فيتلقى الكلام بوعي مختلف عمّا كان عليه من قبل. إنّ اللغة المنزاحة بهذا المفهوم تنهض بتحقيق منحيين: أحدهما جماليّ، والآخر دلاليّ؛ جماليّ يتعلق بشعريّة النصّ وشعريّة التلقّي، ودلاليّ يتمثّل في حسبان اللغة منظومة تملك من الثراء ما يمكّنها من النهوض بالمعاني بدقائقها ومحمولاتها النفسيّة والشعوريّة والدلاليّة المتنوّعة.

بهذا يمكن أن نفهم نظرة بارت إلى النصّ حين وصفه بأنّه "قوة متحوّلة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعًا نقيضًا يقاوم الحدودَ وقواعد المعقول

1 . يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية- الرؤية والتطبيق**، ص١٨٠، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان، ٢٠٠٧.

2 . صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص٨٤.

والمفهوم"([1]) وبهذا، أيضًا، يبدو مقنعًا قول بنّيس: "إنّ اللغة التي لا تحترف الانشقاق والنقصان، أي الخروج على النمطيّة الوهميّة، اعتمادًا على أرقى المعارف العلميّة، عاجزة عن أن تستوعب الذات المترنّحة واللحظة التاريخيّة اللتين تريد أن تحيا بهما ولهما"([2])، ولمّا كانت اللغة الأدبيّة تسعى حثيثًا للنهوض بمعطيات الذات وانفعالاتها ورؤاها فهي تجتهد في أن تحقّق شرط "الانشقاق" والانزياح والتّجاوز؛ لكي تستوعب الذات بمعطياتها كافّة.

ويجب الالتفات، في الحديث عن الانزياح، إلى طبيعة العلاقة بين المبدع واللغة، فمقولة مثل "الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاؤوا"، هي مقولة تنمّ على إدراك مبكّر لسلطة الناصّ على اللغة وعلى أهميّة النقض والبناء التي يمارسها في اللغة وباللغة. صحيح إنّ اللغة منظومة متمحوّرة على أعراف وقواعد وأنساق قارة، وأنّها "نتاج معياري، تقوم معاييره بين السَّنن اللغوي، وبين الكلام المنفذ، فتتحكّم بالنظام اللغوي"([3]) لكن رغم هذا كلّه فقد استطاع الشعراء المبدعون أن يخترقوا كونيّتها، وهم يوهمون بالرضوخ لها، بعد أن نقلوها إلى مجال الغواية والمتعة([4]).

---

1 . نفسه، ص٢١٣،

2 . محمد بنيس، **حداثة السؤال- بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة**، ص٢٧، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥.

3 . عدنان بن ذريل، **النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)**، ص٢٥، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩.

4 . محمد بنيس، **حداثة السؤال**، ص٢٧.

أمّا أنواع الانزياح فتنقسم قسمين كبيرين: الانزياح الإسناديّ (الاستبداليّ)، والانزياح التركيبيّ(١)، وتحت هذين النوعين تندرج أنواع فرعيّة كثيرة.

أولًا. الانزياح الإسناديّ (المنافرة):

يعرف الإسناد بأنه "ضمّ كلمة أو ما يجري مجراها إلى أخرى بحيث يفيد أن مفهوم إحداهما ثابت لمفهوم الأخرى أو منفي عنه، وصدقه مطابقته للواقع وكذبه عدمها"([٢]). وبوقوفنا على الجزء الأخير من التعريف (وصدقه مطابقته للواقع...) ندرك المعنى الحقيقي لعبارة القدماء "**أعذب الشعر أكذبه**" فهي عبارة تبوح بكثير من ظلال المفهوم الحديث لمصطلح الانزياح. وبالتّالي فإن تفسيرات كثيرة لهذه العبارة ينبغي أن يعاد النظر فيها من هذا القبيل.

إنّ أهمّ أشكال المنافرة التي تضمنتها تجربة قاسم حدّاد الشعريّة، تتوزّع على المنافرة الإسناديّة، والمنافرة النعتيّة، والمنافرة الإضافيّة.

ا. **التنافر الإسنادي الاسمي:**

يُقصد بهذا النوع من التنافر الإسناديّ خرق النسق اللغويّ الذي يقتضي مناسبة ركني الجملة الاسميّة بعضهما بعضًا. من أمثلة ذلك قول قاسم حدّاد في قصيدة "فضاء"([٣]):

---

1 . أحمد محمد ويس، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبيّة**، ص١١١– ١٢٨، المؤسسة الجامعية، بيروت، ٢٠٠٥.

2 . احمد مطلوب، **المصطلحات البلاغية وتطورها**، ١: ٢٠١– ٢٠٢، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣.

3 . قاسم حداد، **عزلة الملكات**، الأعمال الشعرية، ٢: ١١٦.

لا أعرف كيف،

أجلسُ هكذا

رأسي قبّعة الكون ويداي في جنون

لستُ متعَبًا ولا حزينًا

أرى البياض أبراج الفوضى

ألمَسُ الحِبرَ وراحتي جنةُ الكلام.

حرفٌ

وتنهمر عليَّ شظايا الغيوم

مثل طرائد تقع في الكمين

لا أعرف كيف

بتأمّل النص السابق نقع على مجموعة من الانزياحات الإسناديّة تفتقد الملاءمة بين ركني الجملة الاسميّة (المبتدأ والخبر) هي:

رأسي ←—— قبّعةُ الكون

البياض ←—— أبراج الفوضى

راحتي ←—— جنّة الكلام

نلحظ في هذه الخطاطة تباينًا شاسعًا بين طرفي الإسناد، فالرأس الذي هو عضو من أعضاء جسم الإنسان يصير قبّعة، وليست أيّة قبعة، إنّها قبّعة للكون، هنا تنفتح المخيّلة على أمداء واسعة وغنيّة لترسم صورة متخيّلة لهذه القبّعة بحجمها الهائل وشكلها الغريب، وهي صورة بالتأكيد ستبدو أسطوريّة وغرائبيّة. وبما أنّ القبّعة لا يعتمرها إلّا الإنسان، فلا بدّ أن يلقي كلّ

طرف من طرفي الإسناد بظلاله على الطرف الآخر؛ بهذا فإن منطقة غائمة ستتشكّل بين هذين الطرفين، منطقة وسطى تجمع بين اللونين، حيث تتداخل الدّلالات فلا ندري أنّ الشاعر يُكوّن الإنسان، أم أنّه يؤنسن الكون. هنا تبرز فاعليّة الاستعارة التي عوّل عليها كثيرون من النقاد والدارسين فعدّها كوهن "عماد الانزياح"(١) و "مجاز المجازات"(٢) و "غاية الصورة"(٣).

أمّا الجملة الثانية فهي، وإن كان طرفا الإسناد فيها مفعولَين إلّا أنّهما في الأصل مبتدأ وخبر، فالفعل "أرى" من أفعال القلوب التي تنصب مفعولَين أصلهما مبتدأ وخبر، فهما كذلك في الدّلالة، لذا يتعامل معهما التّحليل من هذا المنطلق.

في هذه الجملة نلحظ أن طرفَي الإسناد ينتميان إلى حقلين مختلفين: فالبياض من حقل الألوان، وهو لا شكل ولا جرْم له، بل هو صفة في حاجة إلى "حامل" موصوف يتّصف بها فنقول، مثلًا، غيم أبيض، وورقة بيضاء. أمّا الأبراج فلها صورة نمطيّة متخيَّلة، رآها المتلقي وسكنت في خزانة خياله، وبالتالي، فهو قادر على استدعائها، لكنّه، بالتأكيد، سيصاب بخيبة كبرى مرّتين: مرّة حين يجد أن هذه الكلمة مقيّدة بإضافتها إلى كلمة منزاحة "الفوضى"، وأخرى حين يحاول أن يربط بين الطرفين لعدم وجود التماثل أو السببيّة أو المجاورة التي تهديه إلى خبايا المعنى وعمق الدلالة.

---

1 . جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص٢٠٥.

2 . نفسه، ص١٧٠.

3 . نفسه، ص٢٠٥.

أما الجملة الأخيرة فطرفاها في غاية الابتعاد والتباين، فهي تربط بين اليد، والجنّة. وهنا أيضا يُفاجأ المتلقي بانزياحات مركّبة، فالجنة هي ليست الجنة التي أخبرنا عنها الله تعالى والرسول صلى الله عليه وسلم، إنها "جنة الكلام".

إنّ هذه الجملة من الانزياحات ليست انزياحات اعتباطيّة عبثيّة، بل هي انزياحات فاعلة من حيث مقدرتُها على اجتراح مسافة من التوتّر الجماليّ والدلاليّ والتخييليّ في الوقت نفسه، وهي تسعى، في مجملها، إلى تعميق بؤرة دلاليّة واحدة تنتحي الدلالات كلها نحوها، وهي حالة الذّهول والرهبة والغموض التي تكتنف الشاعر حين إقدامه على نظم القصيدة، إذ يصبح رأسه قبّعة كونيّة تمور بالحركة وتزخر بالشّموس والمجرّات والكائنات الغامضة التي تتدافع وتتزاحم في رأس الشاعر. فأمّا البياض/ الورقة الذي يسطع في وجه الشاعر فيبدو أبراجًا للفوضى، أبراجًا تمنحها صفة التعالي والتمنّع وعدم الابتذال، والفوضى التي تمنحها صفة التفلّت والانعتاق والحرّيّة والتمنع. أمّا الراحة التي تقبض على أداة الكتابة فتصير جنّة، مفعمة بالحياة، وتمور بالشّهوة ولذّة الكتابة التي تبدأ بانقداح الفكرة في الرأس "**رأسي قبعة الكون**"، وتنتهي باليد لتشترك فيها سلسلة من حواسّ الشاعر البصريّة واللمسيّة والحدسيّة.

إن هذه الحالة التي تعتري الشاعر وقت الكتابة ليست واضحة تمامًا، فهو يعبر عن غموضها في بداية المقطع بقوله: "**لا أعرف كيف**"، وهذه الحالة من الغموض تتواءم، كثيرًا، مع حالة الانزياح والإسنادات البعيدة التي عمد إليها الشاعر. إنّ حالة اللاوعي التي تعتري الشاعر إبّان الكتابة هي التي أفضت إلى ما يشبه الهذيان والترابط اللامنطقي، إنه يحاول أن يقدم شهادة حول طبيعة الإبداع وحركيّته، وهي قضيّة إشكاليّة تناولتها غير دراسة من وجهة

نفسيّة تحليليّة لعلّ أشهرها دراسة مصطفى سويف([1]) التي حاول فيها أن يجتلب شهادات حيّة لكتّاب وشعراء يصفون فيها هذه اللحظات الغائمة التي يبدأ فيها الشاعر فعل الكتابة.

ولا تخلو القصيدة من بعض الصّور التي تبدو متناقضة، أو قل إنها تنطوي على مفارقات تبدو غريبة. فالشاعر حين يبدأ الكتابة، وتتداعى في مخيّلته الأشياء تنهمر عليه "**شظايا الغيوم**"، وهذا التعبير الإضافي المنزاح ينطوي على علاقة ضدّيّة تجمع بين الشظايا بقسوتها وعنفها وفعلها التدميريّ، والغيوم بنعومتها وطراوتها وانفتاحها على دلالات الخير والحياة. ليس هذا حسب، إنما نعثر على تركيب آخر يحمل مثل هذه المفارقة، فهو يقول "**لست متعبًا ولا حزينًا**"، فالشاعر، إذًا، في غاية الدّعة والاطمئنان والراحة. لكن ألا تتنافى هذه الصورة مع صور أخرى تمثلت في الضّجيج والحركة والموّران والانقداح وجنون اليدين؟! إنّ هذا كلّه يمكن أن يسوّغ بقولنا إنّ فعل الإبداع ينطوي، أيضًا، على مفارقات وتناقضات، وليس ثمّة استواء نفسيّ وشعوريّ يكتنف الشاعر من أوّل فعل الكتابة إلى آخره، إنها حالة من التذبذب واللاثبات، بحيث يكون مرّة متوتّرًا مضطربًا يبحث عن ضالّته، فإذا ما وجدها تداعت بين يديه الأشياء وانثالت الكتابة بعد أن يكون قد عالج الفكرة وراودها مرارًا حتى تستسلم له "**مثل طرائد تقع في الكمين**".

ب. التنافر الإسناديّ الفعليّ:

اعتادت اللغة المعياريّة على أن تكون ثمّة ملاءمة وتوافق بين مكوّنات الجملة الفعليّة؛ فالفعل لا يكون إلّا ممّا يقع في مقدرة الفاعل واعتياده، فلا نقول، مثلًا، طار الرّجل، لأنّ الطيران ليس من عادته ولا في مقدوره، ولا نقول لمستُ السّماء لأنّ السماء ليس ممّا يقع في

---

1 . مصطفى سويف،**الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠.

حوزة اليد أو أي عضو آخر من جسم الإنسان ليلمسها. ولا يخفى ما في هذه العبارات غير المنطقيّة (المنزاحة) من شعريّة هي، بالتأكيد، نتيجة هذا الانزياح، فحضور اللغة في مثل ذلك يتجسّد- كما يرى رجاء عيد- في بنية العلاقات التي تتخلّق بين الدّالّ والمدلول، بخرق اللغة وكسر منطقها وتجاوزها(١).

ومن أمثلة ذلك، عند قاسم حدّاد قوله(٢):

تعال نفضّ الفوضى ونوزّعها في لبن الأطفال

ونمزجُها بجنونِ العقل

تعالَ نؤسّس رفضًا في النّبض وومْض الأرْض

...

ونغرّر بالكلماتِ المتزناتِ ونغتصبُ العذراء

نولّدها أجملَ ما تحمِل.

المتأمّل في العلاقات الإسناديّة في الأسطر الشعريّة السابقة لا يؤوده كبير جهد في أن يدرك حالة تنافي الانسجام، وهذا التباعد بين عناصر الجملة، وكون المسند إليه لا يندرج "في مجال تناله دلالة المسند"(٣)؛ فما الذي حقّقه كسْر المعيار الإسنادي هنا؟

---

1 . رجاء عيد، **القول الشعري- منظورات معاصرة**، ص١٣٩، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٥.

2 . قاسم حداد، **القيامة**، الأعمال الشعرية، ١: ٤٠١- ٤٠٢.

3 . جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص١٠٨.

إن تركيبًا إسناديًا تمثله جملة "**تعال نفضّ الفوضى**" يبوح بكثير من الدلالات والإيحاءات التي من شأنها تعميق دلالة الرّفض، فالفعل "نفضّ" المسند إلى ضمير المتكلمين (نحن)، والواقع على "الفوضى" يشي بكثير من العنف والقوّة والانتهاك، لا سيّما أنّه فعل ذو محمولات تحيل على محظورات وربّما محرّمات، فالفضّ يكون للرّسالة والختم والبكارة... إنّ مثل هذا التركيب بمحمولاته النفسيّة والدلاليّة وبتعالقه الإسناديّ مع كلمة "الفوضى"، التي تسرّب إليها هذا المعنى، وضَعَ المتلقّي أمام حالة شعوريّة مشحونة ومتوتّرة مشفوعة بدفقة جماليّة ودلاليّة لا ينهض بها أيّ تعبير آخر؛ ذلك أنّ "محكّ تفرّد الأسلوب الحقيقيّ هو الإحساس بحتميّته"([1]) بحيث يكون هو الأقدر على حمل الدّلالات والانفعالات موظّفًا أكبر قدر ممكن من إمكانات اللغة.

إنّ التجاوز الذي حقّقه النصّ في هذه الجملة وفي غيرها من الجمل ينطوي على حالة عدم الإذعان للقوانين الصارمة التي من شأنها الحدّ من انفلات الشاعر من عقال التحديد، حيث "الفوضى الخلّاقة" التي تهدم لا من أجل الهدم بل من أجل البناء وإعادة التشكيل، وهي فوضى تنطوي على حسّ "إروسي"، تحيل على الاختراق والكسر والتّجاوز وتحقيق اللذة/ لذة الكتابة المفتوحة والمتجاوزة (**ونغرّر بالكلماتِ المتّزناتِ**). كلّ هذه الأجواء والظّلال تحقّقت بهذا الإسناد "الغريب" الذي استطاع أن يختزل سلسلة من الدلالات والتداعيات، حققها الشاعر بتوظيف طاقات اللغة سواء الانزياحيّة أو الصوتيّة، حيث نلحظ توظيف الشاعر لهذا الجانب بهذا الحضور الطاغي لحرف الضّاد الذي نجده في كلمات مثل: (**نفضّ، الفوضى، رفض،**

---

1 . رجاء عيد، **القول الشعري- منظورات معاصرة**، ص١٤٣، نقلًا عن: John Milton, The Problem of Style, Oxford University- 1922- P. 17.

نبض، ومض، الأرض) وهو حرف فيه من الجهر والاستعلاء والإطباق والاستطالة ما يناسب الحالة الشعوريّة التي يحاول الشاعر أن يعبّر عنها.

ومن أمثلة الانزياح الإسناديّ الفعليّ، أيضًا، قول قاسم حدّاد في قصيدة "تراث السفر"(1):

مثلُ فارسٍ يقعُ من صهوةِ السّفر

فيما الحصانُ ينهبُ الطّريقَ

تتعثّر به الجثث وهو يتدحرجُ

غاسلًا أحجارَ الأرضِ بدمه الناقرِ الكثيفْ

لا يتوقّفُ لأجله المقاتلون

ولم تلتفتْ نحوَه الأحصنة.

نلحظ في المقطع السّابق انزياحًا إسناديًّا تمثل في إسناد الفعل "ينهب" إلى "الحصان"، وفي إسناد الفعل "تتعثر" إلى "الجثث". فكيف ينهب الحصانُ الطريق؟ والنّهب، كما هو معروف: الغنيمة والأخذ(2). وكيف تتعثّر الجثث بالفارس، والتعثّر لا يكون إلا للشيء المتحرّك، والجثث تفتقد لمثل هذه الصّفة. لا بدّ أن الشاعر أراد أن يقول شيئًا غير هذا، فماذا تراه أراد؟

لكي نتفهّم طبيعة الانزياح وفاعليّته فلا بدّ لنا من أن نحلّله بنفْيه؛ ذلك أنّ "كلّ صورة بلاغيّة تقتضي عمليّة من فكّ التّشفير عند التلقّي في خطوتين: الأولى تتمثل في استقبال الشّذوذ،

1 . قاسم حداد، **علاج المسافة**، ص٤٧، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٢.

2 . ابن منظور، **لسان العرب**– ن هـ ب.

والأخرى في تصحيحه، باكتشاف المجال الاستبداليّ الذي يحفل بعلاقات التشابه والجوار وغيرها"([1]) ولو حاولنا تمثيل هذا الانزياح بخطاطة تبين البنيتين السطحية والعميقة لهذين الانزياحين لبدت الجملتان كما يأتي:

البنية السطحية: الحصان ←——— ينهب الطريق

(اتجاه ⇧ الانزياح)

البنية العميقة: الحصان ←——— يبالغُ في العدْو والسّرعة

البنية السطحية: الجثث ←——— تتعثّر بالفارس

(اتجاه ⇧ الانزياح)

البنية العميقة: الفارس ←——— يتعثّر بالجثث

من خلال تأمل الخطاطة أعلاه يتّضح أنّ الشاعر أراد، في الانزياح الأول، أن يصوّر شدّة عَدْو الحصان وسرعته التي بدا فيها كأنّه ينهب الطريق، يأخذ الطريق، يسلبها، يسرقها، يغير عليها... وكلّها أفعال تُفضي إلى سرعة الأخْذ واختفاء المأخوذ، بهذا يكون الشّاعر قد نجح في استحضار ثيمة المبالغة في العَدْو بحيث أصبحت الطريق تختفي وتتلاشى أمام هذا الاندفاع وهذه السرعة.

---

1 . صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص١٥٣، ع١٦٤، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٢.

لكن يبقى الأمر محيّرًا في شأن الانزياح الآخر، ماذا أراد الشاعر من قوله: تتعثّر به الجثث؟!

لعلّ نظرة أخرى إلى المقطع السابق تسعفنا في فكّ هذا اللغز؛ لقد سقط الفارس عن الحصان، فلم يعد في مقدوره أن يفعل شيئًا، إن الشاعر يريد أن يبالغ في تصوير عجز الفارس فسلَبَه المقدرة على الحركة، فلم يسند إليه أيّ فعل ينمّ على حركة وإرادة، سوى أنّه "**يغسل أحجار الأرض بدمه النّافر الكثيف**". فضلًا عن أنّه بسقوط الفارس وتدحرجه على الأرض تراءى له أنّ الأرض هي التي تدور به، وأنّ الأشياء من حوله هي التي تتحرّك وترتطم به.

لقد نجح الشّاعر بهذه الانزياحات وبغيرها أن يصوّر مشهدًا سينمائيًّا بكلّ تفاصيله المشهديّة والحركيّة فضلًا عن النفسيّة، فقد تُرك الفارس كأيّ حجر ملقىً على الطريق؛ "**لا يتوقف لأجله المقاتلون/ ولم تلتفتْ نحوه الأحصنة**". هذا على صعيد الدّلالة، أمّا على صعيد التلقّي فلا تخفى هذه الدهشة المشفوعة باللذة والمتعة وأنت تقع على مثل هذه الانزياحات التي تتيح مزيدًا من التّهويم والتّخييل والتفاعل مع معطيات النص الدلاليّة والجماليّة على حدّ سواء.

ت. التنافر الإسنادي الإضافي:

يشكّل المضاف والمضاف إليه وحدة بنائيّة متكاملة ومنسجمة، فإذا قلت: باب الدار، مثلًا، فإنك لا تقصد أيّ باب، وفي الوقت نفسه لا تقصد الدّار، بل تقصد الباب الذي يخصّ دارًا بعينها، والتركيب هنا منسجم لأنّ الباب من متعلّقات الدّار. إنّ مثل هذا التلازم أو التّعالق الظّاهر بين المضاف والمضاف إليه لا يخلق أيّ نوع من الصّدمة أو المفاجأة لدى

المتلقي الذي يتنبأ بالمضاف إليه، أو يتنبأ بحقله قبل أن يُذكر في الجملة، فإذا قلت "باب" تداعت في الذهن مجموعة من الكلمات والألفاظ التي تنسجم مع المضاف (الدّار، الحديقة، السّور، السّيارة...) ولا يخطر ببالك "باب الحكمة" مثلًا. فإذا تلقّاها المتلقّي خابت توقّعاته ونشأت مسافة من التوتّر الجماليّ هي من أهمّ مقوّمات الشّعريّة. يقول قاسم حدّاد(1)

عندما يكتشف القتلى العناوين الصحيحة

سوف يتلون صلاةَ الرّمل في أخبارنا

ويوارون الفضيحة

لغةٌ كانت لنا

صارت علينا

مثلما تنتابنا ذكرى ضحايانا الفصيحة.

يصادفنا في السّطر الثاني من المقطوعة السّابقة قول الشاعر "**صلاة الرّمل**"، وهو تركيب إضافيّ مثير للغرابة والدّهشة، فالشاعر لم ينشئ تركيبًا إضافيًا مألوفًا كأن يقول: (صلاة الفجر، صلاة الغائب، صلاة الحاجة، صلاة الجماعة...)، لكن كل هذه المضافات إليها وأمثالها مما ينسجم مع المضاف (الصّلاة) لا ينهض بما حقّقه المضاف إليه المنزاح "الرّمل" لأنها كتابة محايدة، أو كتابة "في درجة الصّفر"(2) على حدّ تعبير بارت. لقد خاب أفق

---

1 . قاسم حداد، **الأزرق المستحيل يليه مجنون ليلى**، ص٤٩، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠٠٩.

2 . انظر: رولان بارت، **الكتابة في درجة الصفر**، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢.

توقّعات المتلقي بهذا الانزياح عن المعيار وأحدث هزة شعورية لم تكن لتتحقق إلّا بمثل هذه الإضافة. لكن هذا على الصعيد الجماليّ والشعريّ، فماذا حقق على صعيد الدلالة؟ ماذا أضاف هذا الكسر المعياريّ، أكان محض لعبة لغويّة أم كان انزياحًا وكسرًا و "خطأ" بنّاء، يثري المعنى ويفتح آفاق النص على مساحات شعوريّة ونفسيّة ودلاليّة فضلًا عن الجمالية؟

إن "الرمل" يثير في الذهن ارتباطات دلالية واسعة، فهو من حيث كونه مادةً ناعمة متطايرة يتيح لنا إمكانية انفتاحه على دلالتين متناقضتين: دلالة الحضور ودلالة الغياب؛ دلالة الوجود ودلالة الانمحاء. فالرّمل يشي بخطى العابرين فوقه، حتّى إنّ العرب قالت "أنمُّ من التّراب"([1])، وهو كذلك يفضي إلى الغياب والانمحاء، لأنّه سهل التّطاير، فسرعان ما تسفيه الرياح وتدرس فوقه الرّسوم والآثار. وهذا الانفتاح الدّلاليّ ينسجم مع ثنائية الحضور والغياب بين ثيمتي الموت والحياة. فالقتلى الذين غابوا عرفوا حقيقة الأشياء وحقيقة التاريخ المزيّف ومن ثم سيوارونه بعد أن يصلّوا عليه "صلاة الرّمل"؛ هذه التركيبة الحرجة تستدعي معها فعلًا مماثلًا يحايث المواراة والدفن، هذا الفعل هو صلاة الجنازة. إذًا، بعمليّة معاكسة للانزياح، أو بنفي الانزياح المتحقق في هذا التركيب نصل إلى أصل التركيب قبل انزياحه، أو ما يقرب منه ويوائمه، إننا نحاول ردم الهوة القائمة بين طرفي التركيب، باقتراح كلمة غائبة أزيحت وحلّ محلّها كلمة أخرى، ولتكن هذه الكلمة الغائبة هي "الجنازة"، على سبيل المثال. عندها ندرك أن التركيب قبل انزياحه كان تركيبًا نمطيًّا ميتًا ومرهقًا جماليًّا، استهلكته العادة واستنفدت ماء الجمال منه. ثمة مسوّغ آخر لهذا الاستبدال المفترض هو أن الرّمل مجاور، مكانيًّا، للقتلى الذين سيصلّون، فهم ينهضون بفعل الصلاة بما توافر لديهم، ثمّ إنّ

---

1 . الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد أحمد بن إبراهيم النيسابوري)، **مجمع الأمثال**، ٢: ٤٢٣، قدّم له وعلّق عليه: نعيم حسن زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

الرّمل يكتسب قدسيّة ما من إضافته للفظة "الصّلاة". إن صلاة الرّمل هي أقرب ما تكون بموازاة/ دفن لكنّه دفن يعتريه الجلال الذي يتواءم مع جلال الموت وهيبته.

وفي موضع آخر يقول حداد([1]):

جسدٌ يتثاءب لفرط اللذة

وأحداقُ البيت تشرع مراصدها

وتحار...

تحرسه أم تستبيحه.

نلحظ التركيب الإضافيّ قائمًا في السّطر الثاني "**أحداق البيت**"، فالأحداق هي من حقل يخصّ الإنسان أو الحيوان ولا يخصّ الجماد. فقد نقل الشاعر مفردة "أحداق" من حقلها الإنساني إلى حقل مختلف تمامًا. نلاحظ، هنا، أن كلمة "أحداق" لها بيئة معجميّة أو سياق لغويّ معين، وأن كلمة "البيت" لها بيئتها الخاصّة، وكلمة "أحداق" وكلّ كلمة من هاتين الكلمتين لها معنى حرفيّ في حقلها، لكنّهما، بهذا النقل الاستعاريّ الجديد، تحوّلتا إلى بنية مفارقة للمعنى الحرفي.

هذا التّغاير بين الكلمتين يفضي بنا إلى النظر إلى كلّ كلمة في ضوء الأخرى، فكلمة "البيت" تكتسي بظلال من كلمة "أحداق" ومتعلّقاتها الإنسانيّة، وتعتري كلمةَ "أحداق" بعضُ متعلّقات البيت الجماديّة (الشبابيك، الشرفات، الرّوزنات...)، هذا المزج بين حقلين دلاليين

1 . قاسم حداد، **الأزرق المستحيل يليه مجنون ليلى**، ص٣٤، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠٠٩.

بعيدين كلّ البعد لم يكن ليتحقّق لولا هذا التضايف "الغريب" الذي ثوّر جوّانية المتلقّي ومخياله، وخلق شعريّة طافحة أتاحها هذا التركيب.

وعملية القراءة هذه، يعتريها نوع من "العناد"؛ بمعنى أن القراءة تستدعي من القارئ ضربًا من التأمّل والتفكير والمعاودة والتفكيك والتركيب والهدم والبناء، إنها عملية ناتجة عن تعذّر الفهم المباشر، ففي تعذّر الفهم- كما يقول بودلير- نوع من المجد([1]) وضرب من المعالجة التي تفضي إلى "لذة" القراءة.

لقد أدى هذا الانزياح المتمثل في التركيب الإضافي إلى تعميق دلالة الاستشعار بحساسية المكان، والرغبة في التماهي معه من خلال أنسنته. فالشاعر يفرط في إحساسه بمعطيات الكون، ويصيخ إلى هسيس أصواتها، ويتأمّل فيها عميقًا، فيبادلها الأحاسيس، وينظر إليها "بعين ثالثة"، عين الشاعر التي تنفذ إلى ماوراء الأشياء، فترى فيها ما لا يراه غيره. فالشاعر يدرك أن "المكان المرتبط بوحدته مكان خلّاق"([2]) فيتفاعل معه ويتراءى له أنّه يرصده ويراه وأنّه في لحظة ما قد يبوح بما رأى وسمع. إنّ البيت، هنا، يخرج عن كونه بيتًا عاديًا، وينتفي عنه البعد الهندسيّ الفيزيائيّ ليتحوّل إلى بعد نفسيّ يرتبط ويتواشج مع جوّانيّة الشاعر.

وفي قصيدة "الحديد" يقول قاسم حدّاد([3]):

---

1 . عبد الغفار مكاوي، **ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث**، ١: ٣١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.

2 . جاستون باشلار، **جماليات المكان**، ص٤٧، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر- وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠.

3 . قاسم حداد، **عزلة الملكات**، الأعمال الشعرية، ٢: ١١٣.

ليديه حديدٌ يقود صرخة المدينة ويفتِل العربات

المصابة بفتْوى النّهب.

حين يتدافع الجليد في نفير المداخل يحتسي جنوده

ويرتدي خوذة الحلم:

قافلة لزينةِ الغبار

طريق كبئرٍ ينبغي أن تردم

قطيع من الوصايا ونقيضها.

لحديد يديه، لشهوته المبذولة، لقميصِه الملطّخ

بشهداء الأنخاب، لمصطفى أشيائه المنهوبة، وقت

يعبُر ردهات السّجن وجمرَ الحانات ومختبراتِ العسف.

يموت قليلاً وينهض

ينهال على العجلات لئلا تفتضّ بُكورة الكأس

ينام وملء يديه حديدٌ ينضحُ مجْدًا ومكابرة

وفتاوى تكبحُ رائحةَ الغيم بنار يديه.

في هذه القصيدة جملة من الانزياحات التي يراها بعضُ النقاد(١) بعيدة جدًّا ومستعصية على التأويل، ولا أودّ الوقوف، هنا، على القصيدة برمّتها، بقدر وقوفي على ما يتعلق بهذا المبحث الذي يناقش الانزياح في التركيب الإضافي.

---

1 . فضلًا عن كمال أبي ديب هناك عبّاس بيضون الذي وسم هذه القصيدة بـ "الغرابة والهذيان القاموسي". (عباس بيضون، " قاسم حداد في مجموعة "عزلة الملكات"– لحظة الحداثة والهذيان القاموسي"، **جريدة السفير**، بيروت، ١٥/٤/٨٦).

يرى كمال أبو ديب في هذا النص أنه "تشظّيات لا تسمح بنشوء علاقات فيما بينها"(١)، وأنّ قاسم حدّاد يقحم "مكوّنات لا يمكن أصلًا أن تنشأ بينها علاقات في سياق يفترض وجود علاقات بين العناصر التي تدخل فيه"(٢). وفي شأن التركيب الإضافيّ فإن أبا ديب يؤكّد ضرورة التّعالق المبدئيّ بين طرفيه، كالالتصاق، أو الانتماء، أو الملكيّة، أو النوعيّة، أو المجاورة الوجوديّة... وينكر عليه استعمال "**فتوى النهب**"، و"**نفير المداخل**"، و"**حديد يديه**"، و"**مختبرات العسف**" ليخلُص إلى القول بأنّ هذا الشكل المتشظّي هو نتاج حالة التشظّي والتشرذم التي يعيشها عالمنا العربيّ، الذي يصفه بـــ "اللاعلائقي"، و"اللاعضوي"، و"المفلوش"، و"المفتت"، ... حيث الانفصام القطعيّ "بين الإنسان والإنسان، والإنسان والأشياء بل حتّى بين الإنسان واللغة التي بها يحاول أن يكتب، وبين الإنسان وذاته"(٣).

من الواضح أنّ قاسم حدّاد في هذه القصيدة، وربّما في غيرها من قصائد مجموعته "عزلة الملكات" يمارس نوعًا من المجازفة الحداثية، من خلال ممارسة لعبة لغويّة ليست عبثيّة وليست- كما أرى- ضربًا من الهذيان الذي لا يهدي إلى شيء؛ فالقصيدة الحديثة لا تتأسّس على المعنى، بقدر تأسّسها على "ارتحالات المعنى؛ إذ لم يعد المعنى يشكّل نقطة مركزيّة للحكم، وإنما بات المعنى شركة بين المرسل والمتلقّي، من خلال وسيط معرفي أو ثقافي يملكه القارئ ويمنحه النّص"(٤). من هنا كان نزوع الدراسات الأسلوبية الحديثة إلى

---

1 . كمال أبو ديب، "نص على نص- نص على عالم- الأزمنة الأولى/ الأزمنة الأخيرة"، **مجلة كلمات**، العددان ١٠- ١١، ص٢٤، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، ١٩٨٩.

2 . نفسه.

3 . نفسه، ص٢٤- ٢٦..

4 . بسام قطوس، **الإبداع الشعري وكسر المعيار- رؤى نقدية**، ص١٥، مجلس النشر العلمي- لجنة التأليف والتعريب والنشر، جامعة الكويت، الكويت، ٢٠٠٥.

التركيز على كيفيّة القول أكثر من تركيزها على القول نفسه، فالانزياحات التي تبدو متنافرة كلّ التنافر قد نجد لها مسوّغات من خلال القراءة المتأنية والعميقة الملتفتة إلى حساسيّة اللغة، المجهّزة بقدر من الحدس الذي يعدّ من أدوات النّقد المهمّة، لعلّه ما أشار إليه حدّاد في بياناته إذ قال: "لا شأن لنا بالنّاقد الذي يلج النصّ بأدوات لا تتجانس مع النّصّ ذاته. نقبل به، ونوليه اهتمامًا، إذا تجرّد من موقفه ومنطلقاته واستنتاجاته وأدواته السّابقة. النصّ ليس متحفًا، إنّه متاهة"(1)، إنّ دعوة الشاعر إلى ولوج النصّ ببراءة وتجرّد من الأحكام المسبقة ومن الأدوات التي لا توائم طبيعة النّص هي العدسة التي يجب لنا أن ننظر إلى النص من خلالها. فالحدس الذي يعوّل عليه يجب أن يكون حدسًا تلقّى تمارينَ شاقّة وحاز ثروة معرفيّة وذوقية من خلال الممارسة والقراءة والاطلاع فحاز مقدرةً على تجاوز المسافة الجماليّة التي تفصلنا عن النص بانزياحاته المتنافرة وأمشاجه التي تبدو، أوّلَ وهلةٍ، غيرَ مترابطة، فمن الأشياء أشياء "تحيط بها المعرفة ولا تؤدّيها الصفة"، كما قال إسحق الموصلي.

إن التراكيب الإضافية التي وردت في القصيدة تبوح بقدر غير قليل من الإشارة والتلميح إلى حالة تذكّريّة يستدعيها الشاعر من أقاصي الذاكرة، تتشح بألوان من السّجن والتعذيب وكبت الحريّات... ولنحاول رصد هذه التراكيب في الخطاطة الآتية لنفرز منها ما كان مغرقًا في الانزياح والمنافرة بحيث يتعذّر، كما يرى أبو ديب، أن نهتدي إلى تأويل ما له:

صرخة ⟵ المدينة = (منافرة قريبة)

فتوى ⟵ النهب = (منافرة بعيدة)

---

1 . قاسم حداد وآخرون، **البيانات**، ص١٠٤، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، ١٩٩٣.

نفير ← المداخل = (منافرة بعيدة)

خوذة ← الحلم = (منافرة بعيدة)

نار ← يديه =(منافرة قريبة)

حديد ← يديه=(منافرة بعيدة)

مصطفى ← أشيائه المنهوبة =(منافرة قريبة)

جمر ← الحانات = (منافرة بعيدة)

مختبرات ← العسف = (منافرة بعيدة)

بُكورة ← الكأس = (منافرة قريبة)

رائحة ← الغيم = (منافرة قريبة)

زينة ← الغبار = (منافرة بعيدة)

القصيدة، كما يبدو، تتحدّث عن الذات بضمير الغائب، وتستدعي ظلال المعاناة التي كابدها الشاعر في الزنازين والسّجون. فـ (حديد يديه)، يمكن تأويلها بالقيد، وقد تكرّر التعبير مرّتين، مرّة بصيغة الإضافة، وأخرى بصيغة جملة اسمية (ليديه حديد). هذا الحديد، كما يبدو، لم ينلْ من عزيمة الذّات وشكيمتها، فهو حديد يبثّ فيه العزم والإصرار والقوّة، ومن ثم فهو (**يقود صرخة المدينة**)، وصرخة المدينة تنذر بالاحتجاج والثورة، فهو قادر على أن يثوّر الأشياء ويوجّهها وجهة إيجابية، رغم أنّه في القيد. أمّا قوله "**ويفتل العربات**" فالظاهر أنّ المعنى غير الذي ذهب إليه أبو ديب في قوله "فالعربات لا "تُفتل"، بل تُفتل، مثلاً، الحبال

وحتى لو افترضنا أنّها "تفتل"، فلا معنى للقول إنّ الحديد يفتلها"([1]). لكن الفتل، في الحقيقة، لا يقف عند هذا المعنى الذي لا ينسجم مع سياق الكلام؛ فمن معاني الفتل، أيضًا، التّحويل والتّغيير والتّوجيه، كما تقول فتلتُه عن رأيه بمعنى صرفتُه، وفتلَ وجهَه عن القوم أي صرفَه عنهم([2])، وهذا هو المعنى الأنسب في مقام الكلام في القصيدة. إنّ الشاعر يوجه العربات المندفعة المصابة بالنّهب، وكلمة النّهب، هنا، ملائمة جدًا لتأدية معنى السرعة والاندفاع.

وفي أجواء سياقيّة مثل هذه يمكن أن نوجّه القصيدة كلّها توجيهًا منسجمًا بحيث تتّجه دلالاتها إلى بؤرة واحدة بدلًا من تشتيتها؛ فعبارة **(نفير المداخل)** تحيل بوضوح وعمق على هيمنة الجليد الذي يحيل على الموت والجمود، وهو ثيمة تأتي على الجنود فتفنيهم (تحتسيهم)، وهنا، يقلب الشاعر الصّورة مجترحًا صورة تنافريّة تنسجم مع الانحرافات البعيدة. فالجليد هو الذي يحتسي الجنود، رغم أنّ الاحتساء من دائرة تنتمي إلى الجنود لا إلى الجليد. هذه الحركة التبادلية المقلوبة بين الجليد والجنود أفضت إلى أن يكون "النّفور" ممّا يُسند إلى الجليد المندفع في الممرّات الضيّقة في السجون والزنازين، فحين ينفرون يتبدّى للنّاظر أنّ المدخل كلّه ينفر، فالحيز المكانيّ يصبح متماهيًا مع الحالّ فيه لاكتظاظه به، وهذا أبلغ من قوله مثلًا: نفير الجليد الذي يملأ المداخل. ولمّا كان البياض/ الجليد هو سيّد المشهد وهو لون يحيل على بياض النوم والحلم والفراغ... وهو مشهد يُخاف عليه من الهروب والتلاشي من جانبين: الأول سرعة الذوبان، والآخر انقشاعه بالصّحو، فقد استدعى الشاعر الخوذة شكلًا من أشكال الحفاظ على هذه المشهديّة الحلميّة لتحمي الحلم وما يدور في الرأس. أمّا **(جمر الحانات)** فالذكريات الحميمة الدافئة مع الأصدقاء والنّدماء. في حين تحيل **(مختبرات العسف)** على

---

1 . كمال أبو ديب، نص على نص، ص٢٥.

2 . انظر: ابن منظور، **لسان العرب**- ف ت ل.

أماكن مُعدّة للتعذيب والتنكيل والعسف، لتنتهي القصيدة بحسّ يشي بالمكابرة والأنفة والتضحية، فهو **(ينهال على العجلات)** عجلات العربة المصابة بجنون النّهب، محاولًا توجيهها لتبقى جذوة الحلم وجمرة الحياة على أشدّها، لينام في آخر المشهد والحديد ما زال **"ملء يديه"** الحديد ذاته الذي يفيض و**"ينضح مجدًا ومكابرة"**.

هكذا تتبدى لنا حقيقة تنفي يقينيّة النّص الذي لا نرى منه إلا سطحه اللغوي، وهو ليس النص كلّه، كما أنّ سطح البحر ليس البحر كلّه([1]). إنّ ما يتشاكل من دالات تترافق وتتضامّ، ومدلولات تتوالى وتتابع، لها جميعًا- وحدة نسقيّة تتجلّى في فاعلية السياق وجدليّة الأنساق حيث تحرّض- جميعها- على اكتشاف النّص القابع داخل النص"([2]).

لستُ أدّعي لهذه المقاربة التي تمسّ القصيدة من بعيد صحّةً يقينيّة مطلقة، فلغة قاسم حدّاد لا تخلو من الغموض لاتكائه بصورة خاصّة على معطيات الحدس والحلم وعوالم الباطن في تشكيل التّجربة الشعريّة([3])، ولكن أرى أن الانزياحات التي حقّقها النّص، هنا، فيها من القبول ما يستدعي التشكّك في رأي أبو ديب الذي عدّها انزياحات متشظّية غير دالّة؛ صحيح أنّ ثمّة درجة صارخة من الانزياح لكنّها "دون الدرجة الحرجة"([4]) التي تنتقل باللغة الشعريّة إلى دائرة اللامعقول؛ وأنّ قاسم حدّاد قاربها، هنا، لكنّه لم يوغل فيها؛ بدليل هذه المقاربة وتلك الإضاءات السريعة التي ألقت بقعًا من الضّوء تتيح للانزياحات التي تبدو

---

1 .رجاء عيد، **القول الشعري**، ص١٩٢.

2 . نفسه.

3 . صبحي حديدي، "قاسم حدّاد نهر جنح ضدّ عادة الماء"، مقدمة الأعمال الشعرية لقاسم حداد، ١: ٧- ٣١.

4 . جان كوهن، **اللغة الشعرية**، ص١٧٩.

شديدة التنافر قدرًا من القبول والتسويغ. ولعلّ دراسة متأنّية ومتعمّقة وشموليّة تأخذ بعين الاعتبار مستويات اللغة وتمظهراتها وتشكيلاتها وإيقاعيّاتها... تنفذ إلى أبعد من هذا التأويل.

ث. التنافر الإسنادي الوصفي

تعدّ الصّفة واحدة من المكوّنات المهمّة في الاستعارة التنافريّة، "وقوام هذه الاستعارة هو التنافر القائم بين الصّفة والموصوف؛ إذ يمتلك الشاعر جرأة في المزج بين المتنافرات بصورة مدهشة تدعو إلى التساؤل والتأمّل، وتفتح آفاقًا غنيّة من التفسيرات"(1) مثال ذلك قول قاسم حدّاد(2):

لا أسمعكَ أيّها الباب الأهتم(3)

ولا أفهمُ صبرك كلّ هذا الوقت

لستَ موصدًا لكي تحجب

ولا مشرعًا لكي تبوح.

إنّ وصف الشاعر للباب بالهَتَم يبوح بمقدار من الانزياح الذي يشكّل بؤرة دلالية تستقطب الدّلالات الأخرى في النصّ وتختزلها من خلال نهوض هذا التركيب بدلالتين متكاملتين متعاضدتين يأتي الكلام عليهما.

---

1 . بسّام قطّوس، **الإبداع الشعري وكسر المعيار- رؤى نقدية**، ص٤٨.

2 . قاسم حداد، **الأزرق المستحيل يليه مجنون ليلى**، ص٣٤، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠٠٩.

3 . الأهتم من سقطت ثناياه من أصولها، وقيل من أطرافها. (**لسان العرب**- هـ ت م)

فالشاعر يجري عمليّات إبداليّة بين الإنسان والجماد، بإضفاء صفة آدميّة على شيء جامد في تشكيل استعاريّ يعمل على غير مستوى من مستويات النصّ. إن مثل هذا الإبدال كما سنرى هو غاية الاستعارة، بقدر ما هو ذلك التفاعل الخلّاق بين الحقول الاستبداليّة، ذلك أنّ المعنى القديم للكلمات المنقولة لا يتلاشى تمامًا، لكنّه يتراجع إلى الظلال الخلفيّة للنّص، ومن ثم، فإنّ المعنى الاستعاريّ هو حصيلة هذا التعالق والتّماهي بين المعنيين.(1) فصفة الهَتَم تستدعي إلى الذهن الإنسان العجوز الذي سقطت ثناياه وتشوّه شكل وجهه، ولا يكاد يُبين الكلام. كل هذه المعطيات الدّلالية تنعكس ظلالها على الباب الذي يتعجّب الشاعر من صبره وطول بقائه، فهو منذ أمد واقف في المابين، بين الداخل والخارج، بين الانفتاح والانغلاق، إنه باب موارب لا يستقرّ على حال. نلحظ هذا التّعالق الواضح في المابينية بين ملازمات الصّفة وملازمات الموصوف. إن هذه الأنسنة التي يعمد إليها قاسم حدّاد في مواضع كثيرة من شعره تبوح بحساسيته العالية والعميقة تجاه الأشياء الجامدة محاولًا الإصاخة إلى أصواتها الداخلية، إنها محاولة للنفاذ إلى ميتافيزيقيا الأشياء، التي تبدو في نظر الشاعر خلاف ما يراها الآخرون.

إنّ الدافع الذي حفزنا على البحث عن هذه التعالقات والدلالات الخفيّة هو هذا الانزياح الذي جسّدته الصّفة "الأهتم" من خلال اللاتناسب مع موصوفها "الباب" الذي صار في نهاية القصيدة "**يزدرد شيخوخة الناس**"، في محاولة من الشاعر لتعميق ثيمة القِدم، التي شكّلت ثيمة مركزيّة في النّص، تعالقت مع الصّفة المنزاحة (الهَتَم).

1 . أ. أ. ريتشاردز، "فلسفة البلاغة"، ترجمة: ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مجلّة العرب والفكر العالمي، ص٤٢، ع١٣، ١٩٩١.

ثانيا: الانزياح التركيبيّ

يعدّ هذا الضّرب من الانزياح واحدًا من أهمّ مقومات الشعريّة، بالخروج الفاعل على قوانين النّحو ومعاييره وعلى النّمط البنائيّ للجملة سواء في ذلك الفعليّة أو الاسميّة، في سبيل إضفاء جماليّات نصّية، ودلالات وإيحاءات لم تكن لتتأتّى مع التقيد بالمعايير النمطية المعروفة، للنّحو والهيكل البنائيّ للجملة.

إنّ الانزياح التركيبيّ شكل من أشكال "التّصرف في البناء النحوي"(١) الذي يخرج عن كونه مخالفة نحويّة إلى اعتباره عدولًا عن الأصل الذي نهجته اللغة(٢).

ولمّا كانت القراءة النقديّة انزياحًا معاكسًا، بمعنى أنّها عودة بالانزياح الأوّل إلى حالة من "اللا انزياح" إذا جاز التعبير، فإنّ معرفة قواعد النّحو وبنْينة الجملة وضوابط التقديم والتأخير... تعدّ من الأولويات النقديّة التي ينبغي للناقد تمثلها واستيعابها، ليتعرّف مواطن الانزياح وكيفية الخلخلة التي حصلت لتركيب الجملة.

وهذا الضرب من الانزياح وغيره ليس بدعًا ولا غريبًا عن موروثنا النقديّ القديم، فقد أفرد ابن جنّي بابًا في كتابه "الخصائص" سماه "شجاعة العربية" تحدث فيه عن بعض أشكال الانزياح التركيبي كالحذف والزيادة والتقديم والتأخير(٣). كما تحدث عنه عبد القاهر الجرجاني من خلال نظريته المعروفة بنظرية النظم.

---

1 . أحمد ويس، **الانزياح**، ص١٢٦.

2 . شكري محمد عياد، **اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي**، ص٨٦، انترناشينال برس، القاهرة، ١٩٨٨.

3 . ابن جني، **الخصائص**، ١: ٣٦٠، تحقيق: محمد علي النجار، ط٢، د.ت.

١. التقديم والتأخير:

تتمثل الانزياحات الشّعرية التركيبيّة أكثر ما تتمثل في التقديم والتأخير(١). وممّا يساعد لغتنا العربية على ذلك هو أنّها لغة إعرابيّة، بمعنى أنّ الحركة الإعرابية للكلمة في سياق النصّ هي التي تحدّد وظيفتها وطبيعتها، وهذا ما لا يتسنى لكثير من اللغات الأخرى.

ولكلّ لغة نظامها التراتبيّ الأفقيّ الذي يحكم عناصر الجملة فيها من حيث رتبتُها، وهذا النظام ليس نظامًا جامدًا بل نظامًا مرنًا قابلًا للانزياح والجوازات التي تستدعيها جماليّات التعبير، وطبيعة الدّلالة. فاللغة العربيّة، مثلًا، تنتظم فيها عناصر الجملة كالآتي:

الجملة الاسمية: المسند إليه (المبتدأ) + المسند (الخبر)

الجملة الفعلية: المسند (الفعل) + المسند إليه (الفاعل) + متعلقات المسند.

يصف عبد القاهر الجرجانيّ هذا الباب بأنّه "باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سببَ أنْ راقَك ولطُفَ عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان"(٢) ويعدّ من أبرز مباحث الدرس البلاغي لشيوعه في جلّ النصوص الأدبية قديمها وحديثها.

وتقوم ظاهرة التقديم والتأخير على خرق النظام النمطيّ للغة، فيعمد المبدع إلى زحزحة الكلمات القارة عن أماكنها ليموضعها في أماكن أخرى. ومن المؤكد أن هذه الزحزحة ليست

---

1 . أحمد ويس، **الانزياح**، ص١٢٢.

2 . عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص١٠٦، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢.

زحزحة مجّانيّة، بل نوعًا من الانتهاك الإيجابي الذي يعمل على جانبي الشّكل والمعنى في النّص، ويتحوّل باللغة من طابعها النفعيّ إلى طابعها الإبداعيّ.

أ. تقديم الخبر على المبتدأ:

كثيرة هي الشواهد التي تصدق على مثل هذا النوع من الانزياح في شعر قاسم حدّاد، منها قوله([1]):

أوقفتْني في الورقة

ورسمتْ كوخًا يتّكئ على شجرة،

للكوخ هيبةُ النّسيان

وللشجرة شهوةُ المخيّلة.

وضعتْ ماءَها في موقع الرّمز وقالت:

اذهبْ في التأويل لكي أقرأ لك الآية.

ففي كلّ بياض أضع فيه رسمًا تدبّ الحياة

ويتدفّق أطفالٌ حولَ الشّجرة،

رقصٌ عاصف مثل درْس العرس.

اذهبْ في التأويل وارجع لي،

---

1 . قاسم حداد، أيقظتني الساحرة، ص٨٨، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.

تعرفُ بابَ الكلام

وبيتَ المعنى.

في هذا النص نلحظ الانزياح الذي تحقّق بتقدم المسند على المسند إليه في غير موضع من القصيدة:

- للكوخ هيبة النسيان

- للشجرة شهوة المخيّلة

ففي الجملة الأولى نجد أنّ شبه الجملة (للكوخ) تقدمت على المسند إليه (هيبة).

وفي الجملة الأخرى تقدمت أيضًا شبه الجملة (للشجرة) على المسند إليه (شهوة).

وتجدر الإشارة، هنا، إلى حقيقة "وجود بنيتين لكلّ عبارة لغويّة، كما يرى تشومسكي: بنية ظاهرة يسمّيها البنية السطحيّة، وبنية غير منطوقة ولا مكتوبة، تمثل الهيكل الأساسيّ لتلك البنية يسمّيها بنية عميقة. ويميّز بين بنية الجملة العميقة والجملة السطحيّة في أنّ الأولى هي البنية المجرّدة الضمنيّة، التي تعيّن التفسير الدلاليّ. وأما الثانية فهي ترتيب الوحدات السطحيّة الذي يحدّد التفسير (الفونتيكي)، والذي يردّ إلى شكل الكلام الفعليّ الفيزيائيّ، وإلى شكله المقصود والمدرَك"(١).

ولو حاولنا تمثيل هذا الانزياح من هذا المنطلق لبدا لنا كما يأتي:

---

1 . إبراهيم عبد الجواد، **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، ص١١٦، وزارة الثقافة– عمّان، ١٩٩٦.

البنية السّطحية: للكوخ هيبة النّسيان

(الخبر) (المبتدأ)

⇧

(اتجاه الانزياح)

البنية العميقة: هيبة النسيان للكوخ

(المبتدأ) (الخبر)

لقد جاء هذا الانزياح متوافقًا مع الدّلالة العامّة التي يسعى الشاعر إلى التعبير عنها، فالقصيدة تبدأ منذ السطر الثاني بإقحام عنصرين محوريّين تدور عليهما، وهما عنصران متعالقان في مشهد مؤنسن يبدو فيه الكوخ متكئًا على شجرة (ورسمت كوخًا يتّكئ على شجرة). بعد ذلك يأتي الانزياح الذي أتاح لهذين العنصرين صدارة الحضور وتبئير الدّلالة وتوجيه المتلقّي إليهما.

فالقصيدة كلّها مبنيّة على هذه اللوحة التي رسمتها المرأة (السّاحرة/ القصيدة) لوحة تتكوّن من عنصرين فقط هما الشجرة والكوخ، وهو مشهد يشي بنوع من الحبّ والتساند والألفة التي يضفيها الشاعر على مفردات الطبيعة. إنّ هذين العنصرين يسلكان في القصيدة سلوكًا موافقًا لما أُسند إليهما، فالشجرة تسلك سلوك (شهوة المخيّلة) التي تتناسل وتتكاثر وتبثّ الحياة فيما حولها، والكوخ يسلك سلوك النسيان والغياب. لكن الغريب، هنا، أن القصيدة ترسم صورة مقلوبة للمشهد الطبيعي تنتهك الذاكرة البصريّة للمتلقي الذي اعتاد أن يرى الشجرة هي التي تتّكئ على الكوخ، بمعنى أن ثمّة انزياحًا مشهديًّا فضلًا عن الانزياح التركيبيّ، هذه الخلخلة تعاضد الخلخلة التي حدثت في البنية التركيبّة المتمثلة في خرق تراتبيّة

الجملة. فلو حاولنا مَنطَقة المشهد لقلنا: ورسمتُ شجرة تتّكئ على كوخ، لا العكس. هنا تتأكد فاعليّة الانزياح في تقديم الخبَرَين (الشجرة، والكوخ) على مبتدئيهما، لأنّ القصيدة تريد شد انتباه الملتقّي إلى هذه العلاقة المنزاحة التي تحكمهما.

الشاعر يحاول في هذه القصيدة أن يُظهر فاعليّة الكلمة/ القصيدة/ الشّعر في تثوير المشهد النّمطيّ، وفي بثّ الحياة في الأشياء الميتة؛ "**ففي كل بياض أضع فيه رسمًا تدبّ الحياة/ ويتدفّق أطفال حول الشجرة**". نلحظ أنّ لفظة "الشجرة" ظهرت في القصيدة من جديد عنصرًا فاعلًا في بث الحياة في الموات/ البياض، فيما غاب الكوخ الذي كان يتّكئ عليها، ولم نعُدْ نرى منه سوى إشاراتٍ خافتة وأطياف بعيدة، تتمثل في نهاية القصيدة في تعابير مثل: "باب الكلام"، و "بيت المعنى". فالباب والبيت يشيران من بعيد إلى مفردة الكوخ. هذا ما قصدْته حين قلت إن المفردتين المحوريّتين في القصيدة تتواءمان مع ما أسند إليهما، بحيث انسجمت لفظة الشجرة مع "شهوة المخيّلة" فتكاثرت وتناسلت من خلال معاودة حضورها في القصيدة، والكوخ مع "هيبة النسيان" فاختفى ولم يعد منه إلّا ظلال باهتة. هذه العلاقة الجدليّة بين النّسيان والمخيّلة، وثنائيّة الظّهور والاختفاء، وثنائيّة الأصل والفرع، التي وظّفها النّص توجّهت كلّها إلى عنصري المشهد اللذين تقدّما على خبريهما، فضلًا عن الانزياح في العلاقة بين الأصل والفرع، فالشّجرة هي الأصل، والكوخ- الذي عادة ما يصنع من الخشب- هو الفرع، ولعلّ هذا ما دفع الشاعر إلى قلب الصّورة المشهديّة التي بدا فيها الكوخ هو المتكئ على الشجرة لا العكس. وهو مشهد يعكس فكرة العلاقة الجدليّة بين المخيّلة والنّسيان.

هذا على مستوى الدّلالة، أمّا على المستوى الجماليّ فلا تخفى تلك اللذة المتأتّية من هذه الخلخلة التراتبيّة، التي أضفت على النّص نوعًا من الدّهشة والغرابة والمفاجأة الآسرة، التي

تتناسب– كما يرى ريفاتير– تناسبيًا طرديًا مع حدّة المفاجأة التي تحدثها، فكلما كان الانزياح غير متوقّع كان وقعه على النّفس أعمق وأجمل([1]) .

ب. تقديم الفاعل على الفعل:

تجدر الإشارة، بداية، إلى أن النّحو البصريّ لا يجيز للمعمول أنْ يتقدّم على عامله، فإذا تقدّم الفاعل على فعله فإنّه يصبح مبتدأ، ولمّا كان الفعل لا يستغني عن فاعله فهما بحكم الجزء الواحد لا ينفصلان فلا يتقدّم عجز الجملة على صدرها([2])؛ لكن، على كلّ الأحوال، يبقى المبتدأ، مع تقدّمه على فعله، فاعلًا في المعنى، وهو المقصود في هذا المبحث.

يقول قاسم حدّاد في قصيدة "السبايا"([3]):

مثلما سمكة تفقدُ عادة الماء

وزعانفُها تتلاطم في طين الشاطئ

القوارب تجمع التّركات

وترمي بشِباكها الواسعة

لتخدع الأسماكَ المُكابرة بحريّة الماء

---

1 . عبد السلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبية**، ص٨٦.

2 . محمد ابن السراج، **الأصول في النحو**، ١: ٧١، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٥.

3 . قاسم حداد، **عزلة الملكات**، الأعمال الشعرية، ٢: ١٧٣.

والجُباة يبجّلون قهوةَ الصّيارفة.

أرهبُ السبايا بفضيحة الصّمت

وأصغي لدسائسِ المثقوبين بوهم الدّولةِ والحزب

أعرفهم ثقبًا ثقبًا

أرقبُهم من برج القلعة

ينحدرون

والحَسَك يتفصّد من أطرافهم.

في هذه القصيدة مجموعة من الانزياحات الإسنادية لعلّ أبرزها:

- سمكة تفقد عادة الماء
- زعانفها تتلاطم في طين الشاطئ
- القوارب تجمع التّركات
- الأحزاب تتكدّس في خراج الدولة
- الجباة يبجّلون قهوة الصّيارفة
- الحسك يتفصّد من أطرافهم.

لقد خلخل الشاعر في هذه الجمل كلها البناء التراتبيّ لمجمل النصّ، بتقديم الفاعلين على أفعالهم، ممّا أدّى إلى نقل هذه الجمل من جمل فعليّة إلى جمل اسميّة، مُرجئًا الأفعال

التي تمثل الأحداث للتنبوأ مكانة الأخبار. والأسماء تحوز من الثبات والرسوخ ما لا تحوزه الأفعال التي من شأنها الحركة والحدثان والتغيّر. لكن أتستدعي القصيدة هذا المعنى الدّلاليّ أم أنّ المسألة غير ذلك؟ الناظر إلى القصيدة من كثب يدرك أنّها قصيدة مشهديّة، تبدو فيها عين الشاعر وكأنّها "كاميرا" تلتقط المشاهد من حولها وتنقلها للمتلقّي كما تبدو لعدسة الشّاعر التي تلوّن الأشياء بجوّانيّة النفس وأحاسيسها الداخليّة تجاهها.

يوظّف الشاعر خاصّيّة التراكم المشهديّ للصّورة القائمة على الانزياح، مسلّطًا الضّوء على الأشياء بؤرًا مشهديّة، تاركًا الأفعال تنزاح إلى ظلال النّص، فتبدو الصّورة البحريّة بتفاصيلها ماثلة أمام عين الرائي، ليسقطها بكامل مشهديّتها على حالة سياسيّة تتصدرها الأحزاب المتكدّسة في خراج الدّولة، والجُباة الذين يبجّلون قهوة الصّيارفة، في إشارة إلى تسلّط السياسة والمال اللذين أشار إليهما بالأحزاب والصّيارفة. لقد كان للانزياح، الذي أتاح للأسماء فرصة التقدّم والتبئير، فاعليّة كبرى في التفات المتلقّي إلى المشهد، الذي أراد له الشاعر أن يتّسم بالثّبات والدّيمومة من خلال التّحوّل ببنى الجمل من الفعليّة إلى الاسميّة.

ج. تقديم الحال على صاحبه

يقول قاسم حدّاد في قصيدة "النّهروان"(1):

وحدك الآن في غابة / صادقِ الوحش

وافتح له قلبك المستريب

1 . قاسم حداد، النّهروان، الأعمال الشعرية، ١: ٦٥٢.

وحدَك الآن فاهدِرْ وسلسلْ خليجًا من النّخل

وحدَك الآنَ مستوحش

والفوارس مشغولة، تخلع الوقت

تاريخُها خاضع

سوف يحكون/ فاصغِ..

في المقطع السابق نلحظ تقدّم الحال على صاحبها في الجمل الآتية:

- وحدك الآن في غابة
- وحدَك الآن فاهدر وسلسل خليجًا من النّخل
- وحدَك الآن مستوحش

في هذه الجمل الثلاث تتصدّر الحال (وحدك) في نمط تكراريّ، ليعمّق ثيمة الاستيحاش والتوحّد التي تسعى القصيدة إلى تعميقها، فضلًا عن حصرهما في ذات المخاطب في القصيدة. ولعلّ الشّاعر يستلهم، في هذا المقطع، بيت الشّنفرى المشهور:

ولي دونَكم أهلونَ سيدٌ عملّسٌ وأرقطُ زهلولٌ وعرفاءُ جيْألُ[1]

فالمقطع السابق يفيض بحالة من الاغتراب والتوحّد والوحشة التي تستدعي مصادقة الوحوش، والتصالح معها، وكسر حاجز الخوف الذي يحول بينهما "**وافتح له قلبك المستريب**" حيث لا بشر هناك.

---

1 . الشنفرى، **الديوان**، ص٥٥، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦.

إن بنية الجملة قبل انزياحها لا تعمّق المعنى الذي يريده الشاعر، فلو قلنا "أنت الآن في غابة وحدك" لبهتت ثيمة التوحّد وانزوت في آخر السطر حتى غدت مهملة، إنها في هامش المشهد لا في بؤرته، أمّا وقد زُحزحت إلى صدارة الجملة، فكأنّها صارت هي مطمح الشاعر ومراده، فكلّ الناس قد يذهبون إلى الغابة في رحلة علميّة أو استجماميّة أو ما شابه ذلك، فالذّهاب هناك ليس بالأمر المستغرَب، وليس هذا، بالطبع، ما أراده الشاعر، لكنّه أراد أن يبين الهيئة التي كان عليها وهو في الغابة، لقد كان وحده، وهنا تبدو جماليّة تصدُّر الحال وفاعليّتها الدلاليّة. لقد نجح الشاعر، بهذا الانزياح التركيبيّ، في اجتراح مسوّغ لمصادقة الوحش دون الإنسان من خلال تعميق ثيمة الوحدة والوحشة وحصرها في المخاطب.

إنّ هذا التقديم أحدث أثرًا نفسيًّا مهمًّا، فالمقدّم هو "أول ما تقع عليه العين، وأول ما تتأثر به، وأول ما تُعجب به، وأول ما تقع النفس تحت أضوائه، فتنشغل به، لأنّه يستحقّ هذا، ولأنّه في غير مكانه الذي تعوّدنا أن نراه فيه"(١).

د. تقديم شبه الجملة:

ويقول أيضًا في قصيدة "الحرّية"(٢):

في الجزيرة التي تأخذ شكل المرأة الحبلى

يتثاءبُ عاشقٌ في زنزانة طويلة كقبرْ

عميقةٍ كبئرْ

وينشرُ ابتسامته الساخرة..

1 . منير سلطان، **بلاغة الكلمة والجملة والجمل**، ص١٣٨، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨.

2 . قاسم حداد، **قلب الحب**، الأعمال الشعرية، ١: ٣١٢.

في الجزيرة التي حبِلتْ حبلت حبلتْ

..ولم تلدْ

جاءوا يزفّون له الطفل الصغير

...

لم يكترث كثيراً

وقال: (لكنّ أمّي.. متى تلدُني؟).

في المقطوعة السّابقة تقدّمت شبه الجملة من الجارّ والمجرور (في الجزيرة) على متعلّقها (يتثاءب) في الموضع الأول، و (جاءوا) في الموضع الآخر، ولو حاولنا نفي الانزياح وإعادة التركيبين إلى بنيتهما العميقتين لبدتا كما يأتي:

يتثاءب عاشق في زنزانة طويلة كقبر، في الجزيرة التي تأخذ شكل المرأة الحبلى

جاءوا يزفّون له الطفل الصغير في الجزيرة التي حبلت حبِلت حبلت .. ولم تلدْ

الفرق واضح جليّ بين البنيتين العميقة والسطحيّة، ففي السّطحية المنزاحة ظهرت أهميّة المكان التي تصدّرت السّطرين الشعريّين الأوّل والخامس، فالشاعر يحاول أن يعبّر، في هذه القصيدة، عن حالة من التأزم النفسي الضّاغط، يتمثّل في الحصار والتضييق والكبت والترقّب الذي لا يفضي إلى شيء؛ فالجزيرة هي مكان محاصر بالماء، وهي جزيرة تأخذ شكل امرأة حبلى، وهذا يزيد من حالة الحصار والاحتقان والترقّب، ثمّ الزنزانة الطويلة التي يشبّهها بالقبر والعميقة كالبئر. كلّ هذه الأمكنة من شأنها تعميق ثيمة الحصار الذي يعاني منه الشاعر، والترقّب الذي لا يفضي إلى انفراج، فالحمل، كما يبدو، هو حمل كاذب، "**حبلت حبلت حبلت ولم تلد**" نلاحظ هنا تكرار الفعل حملت الذي ينذر بانفراج لكنّه ينتهي بإحباط

وخيبة أمل، يحاول الخروج منها بابتسامة ساخرة، وسؤال تهكّمي ساخر أيضًا: "لكنّ أمّي متى تلدني؟".

٢. الحذف:

يعدّ الحذف من أكثر مظاهر الانزياح حضورًا في النّصوص الإبداعيّة ولا سيما الشعريّة منها. وتتجلّى أهميّته في تمكين المبدع من الاختزال والتكثيف والإيجاز، كما تتجلّى في تحفيز فاعليّة التأويل لدى المتلقّي، واستفزاز مخيّلته، ثم إقحامه في المشاركة في إنتاج الدّلالة وتوجيه النص وإغنائه، ممّا يجعله إنتاجًا متجددًا لا ينغلق على قراءة واحدة، ولا يحدّه معنى واحد.

والحذف هو إسقاط متعمّد لأحد عناصر النصّ غالبًا ما يكون عنصرًا إسناديًّا، باعتبار أنّ البناء اللغويّ لا يستغني عن هذه الأطراف، لكن قد تسقط هذه الأطراف إذا دلّت عليها قرينة حاليّة أو مقاليّة تمكّن المتلقّي من التّهدّي إلى المحذوف(١).

وقد أشاد عبد القاهر الجرجانيّ بالحذف أسلوبًا بلاغيًّا بقوله: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنك ترى به ترك الذكْر، أفصحَ من الذكر، والصمتَ عن الإفادة، أزيدَ للإفادة، وتجدُك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطِقْ، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ"(٢)

1 . محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ص٣١٣، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، ١٩٩٤.

2 . عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص١٤٦، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.

ووضع ابن الأثير شرطين للحذف أولهما "أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف"([1]) والآخر "أنّه متى أُظهر [المحذوف] صار الكلام إلى شيء غثّ، لا يناسب ما كان عليه أولًا من الطّلاوة والحُسن"([2])

وأشار الزّركشي إلى مثل هذا الأثر النفسيّ من مثل التفخيم والإعظام لما فيه من الإيهام لذهاب الذّهن في كلّ مذهب، وتشويقه إلى المراد فيرجع قاصرًا عن إدراكه، فعند ذلك يعظم شأنه ويعلو في النفس مكانه، ألا ترى أنّ المحذوف إذا ظهر في اللفظ زال ما كان يختلج في الوهم من المراد وخلص للمذكور([3]).

فيما يأتي بعض نماذج تمثّل ظاهرة الحذف عند قاسم حدّاد. يقول في قصيدة "لأنّ العيون"([4]):

فكيف ترى نلتقي

أحتّى اللقاءُ الصغير

أحتّى اللقاء البريء

يكون جريمة

أحتّى النوايا السّليمة

---

1 . ابن الأثير، **المثل السائر**، ٢: ٢٦٨.

2 . نفسه.

3 . الزركشي، بدر الدّين محمد، **البرهان في علوم القرآن**، ٣: ١٠٤، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨.

4 . قاسم حداد، **البشارة**، الأعمال الشعرية، ١: ٩٨.

تظلّ تُهان

أحتّى وُريقة حبّ صغيرة

تكون خطيرة

أحتّى؟!!...

ويسقطُ كلُّ الكلام

بدون كلام.

في هذه الأسطر الشعريّة نلحظ الحذفَ الأسلوبيّ الماثل في قوله: "أحتى؟!!..."، وهو حذف جاء بعد انثيال وتداعٍ يستهجن هذا التضييق والتجريم والتخطيء الذي يستهدف الشاعر في أبسط احتياجاته الإنسانيّة؛ فاللقاء البريء والنوايا الطيّبة ورسالة الحبّ... وكلّ ما يتعلّق بالإنسان من مشاعر تنمّ على إنسانيّته وتعدّ من أبسط حقوقه وممارساته اليوميّة، كلّها تصبح، في عُرف الآخر، ممارسات خطيرة، وجريمة يستحقّ صاحبها العقاب. بعد هذا الانثيال الذي كان بمنزلة إحصاء بسيط لبعض الممارسات جاء الحذف الذي اختزل مساحة تعبيريّة واسعة جدًّا من الممارسات المماثلة التي يمكن للمتلقي أن يقترحها ويتابع إحصاءها، وبهذا الحذف استطاع الشاعر أن يُشرك المتلقّي بأشيائه الخاصّة التي يستهجنها الآخرون ويرى أنّها من أبسط حقوقه، وكلّ متلقٍّ سيجتلب من خزانة خياله ومن عتم ذاكرته ما يوائم تجربته الخاصّة وحالته النفسيّة والشعوريّة والانفعاليّة. بهذا يصير النص حقلًا موّارًا بالرؤى وزاخرًا بالتنوّع والتّعدّد، ليتناسل ويمتدّ ويشتبك في علاقة بنائيّة مع متلقّيه.

وفي موضع آخر من القصيدة نفسها يقول:

وحين يكون لزامًا علينا السّكوت

لأنّ (القضا والقدر)

يريد الجراح لكلّ قلوب البشر

تظلّ الأماني تموت.

كموت القمر

ونحن عرايا بدون لحاف

لأنّ القدر

ونحن عطاشى بدون غرام

لأنّ القدر

أحقًا لأنّ القدر؟

نلحظ الحذف في المقطع السابق من القصيدة في موضعين جاءا متماثلين في الصّياغة والتركيب (لأنّ القدر)، ومن المعروف أنّ "لأن" من الروابط اللفظية السببيّة التي تستدعي جملة بعدها تبيّن سبب وقوع ما قبلها. والتركيب بصورته الكاملة ورد في بداية المقطع: "**لأنّ القضا والقدر يريد الجراح...**" ثم يتكرّر التركيب المتضمّن الحذف مرّتين دون إيراد النتيجة وبإغفال السبب، فلا ندري لماذا نحن عرايا، ولا لماذا نحن عطاشى، لكنّنا نعلم أن القدر هو المشجب الذي تعلّق عليه كلّ نكساتنا وإخفاقاتنا. ولو حاولنا أن نمثل التركيب لبدا كما يأتي:

التركيب التام:

الرابط: (لأن)

السّبب: (القضا والقدر يريد الجراح لكلّ قلوب البشر)

النتيجة: (تظلّ الأماني تموت كموت القمر)

أما التركيبان الناقصان فقد تقدّمت فيهما النتيجة على السبب، لأنّ النتيجة هي التي تؤرّق الشاعر وتشغل تفكيره، كونه يعاني حالة من الإحباط والاستلاب واللاجدوى. أمّا السبب فيكاد يكون واحدًا، إنّه القدر:

النتيجة: ونحن عرايا بدون لحاف/ ونحن عطاشى بدون غرام

الرابط: لأن

السبب: القدر...

إنّ الحذف، هنا، يشي بنوع من الاستهتار والتهكّم والاستهزاء ممن يغيّبون مقدرة الإنسان على الفعل والتغيير والثورة، ويعزون كلّ شيء للقضاء والقدر، إنّهم يرون فيه ذريعة لخساراتهم وانهزاماتهم، ومشجبًا يعلّقون عليه أخطاءهم. لقد نهض هذا الحذف بالتعبير عن الحالة النفسيّة المؤلمة التي تعتري الشاعر، فضلاً عن ضيقه بهذه التسويغات؛ إنّه تعبير يشبه، إلى حدّ كبير، التعبير الذي نستعمله في حياتنا اليوميّة إذا ما ضقت ذرعًا بتكرار اسم شخص، مثلًا، فإنك تقول: فلان...، فلان...، فلان...، ألا يوجد شخص آخر غير فلان؟! كأنّي بالشاعر تنتابه المشاعر نفسُها حيال العرب، فيتهكّم عليهم لأنّهم يعزون كلّ شيء للقدر. بعد ذلك تأتي الجملة الأخيرة في المقطع تتصدّرها همزة الاستفهام التي أفادت الإنكار

والاستغراب: "أحقًا لأنّ القضا والقدر؟ إنّه بالتأكيد استفهام ينفي كلّ أشكال الإقرار والتّصديق بأنّ القدر هو وراء كلّ ما حلّ بالأمّة العربيّة من نكبات ونكسات وخسارات.

وفي موضع آخر من قصيدة "حنين الفارس الأسيان" يقول([1]):

أحسُب أنّي أموت.. أموت

بدون يديك تشدّ يديّ

أحسب أنّي فقير.. فقير

بلا عطر صوتك يهمي عليّ

أريدُ أنام على راحتيك

أريد أقولُ كلامي إليك

وأترك رأسي

وأبكي.. وأبكي

...

أريد أسافرُ في مقلتيك

أسافر وحدي بدون رجوع

أريد أضيع

---

1 . قاسم حداد، البشارة، الأعمال الشعرية، ١: ١٠٤- ١٠٥.

وإنْ سأل النّاس عنّي مرارًا

تقولين ماتْ

تقولين فاتْ.

نلحظ في الأسطر الشعريّة السابقة حذف أن المصدريّة التي ينبغي أن تأتي قبل الأفعال: **أنام، أقول، أسافر، أضيع.** لو حاولنا التّهدّي إلى سبب هذا الحذف وفاعليّته لوجدنا أن ثمّة حنينًا عارمًا وشوقًا جارفًا يعتري الشاعر تُجاه حبيبته، وهذه الثيمة تشيع في كلّ أسطر القصيدة لا في الأسطر المذكورة حسب، حتّى إنّها تشكّل ثيمة مركزيّة في عتبة النص "حنين الفارس الأسيان"، ولمّا كان الأمر كذلك فإن الشاعر يحاول أن يزيح من أمامه كلّ شيء يعيق تحقّق اللقاء والاتصال بينه وبين محبوبته، إنّه يستعجل الوصول إلى الفعل وتحققه دون أية عوائق ومرجئات من شأنها أن تزيد من لوعته واشتياقه وأساه، لذا وجد في التخفّف من "أن" المصدريّة إشباعًا لهذه الرّغبة في الوصول والتوّحد مع الحبيبة التي ستخفّف من أساه وحزنه وتطفئ شوقه وحرقته التي يكابد نارها ولوعتها.

وفي قصيدة بعنوان "ملصقات على جدار الحبّ الصّعب" يقول(1):

أقولُ يا صديقتي

أهمسُ يا غاليتي

أصرخُ يا..

وأرتمي في واحة البكاء.

1 . قاسم حداد، البشارة، الأعمال الشعرية، ١: ١٠٧.

من الواضح في السّطر الثالث حذف المنادى، وهو حذف يستطيع المتلقّي تقديره مستأنسًا بالمناديين المذكورَين في السّطرين الأوّل والثاني، فالشاعر، كما يبدو، يتصاعد في وتيرة النداء، مبتدئًا بالصديقة، ثم بالغالية، ولعلّه أراد في المحذوف الحبيبة، لكن لماذا لم يذكرها؟ أهي الحواجز والموانع التي تمنع الشاعر من التصريح بحبّه ومناداة حبيبته بأعلى صوته؟ لعلّ هذا ممكن، بدليل عتبة العنوان "**ملصقات على جدار الحب الصّعب**" وقوله في المقاطع اللاحقة:

يا أنت يا واحدةَ النساء

أعرفُ أنّ في دمي حكاية إليكِ

أودّ لو أقولها لكنّها.. إليك

تجيء في الحروف والعيون واللقاء.

فالشاعر، كما يبدو، لا يجرؤ على البوح بحبّه، لكن هذا الحبّ يسكن في كلّ حركة ونأمة وحرف وإشارة تصدر عنه، وهو يودّ لو يستطيع التصريح بها: "**أود لو أقولها لكنّها.. إليك...**" لكن ثمّة فاعليّة أخرى ينهض بها الحذف، هنا، هي انسجام المشهد الدراميّ الذي تحقّق بالتفات القصيدة إلى ذاتها حين أغرق الشاعر في البكاء فلم يستطع أن يتمّ النداء:

أصرخ يا..

وأرتمي في واحة البكاء.

وفي موضع آخر من القصيدة نفسها تلتفت القصيدة مرّة أخرى إلى ذاتها حين يقول:

لو بيدي أغيّر التاريخ

لو بيدي أعيده، لكان

أغنية رائعة لا تعرف الحرمان

لو بيدي يا أنت يا..

لمّا أكلتُ آخرَ الكلام.

مرّة أخرى يؤكّد الشاعر ما يعانيه من الكبت والتضييق وسلب الحريات والحظر على المشاعر الإنسانيّة السامية، لذا فهو يتمنّى أن يمتلك القدرة على تغيير التاريخ المليء بالحروب والنزاعات ليجعله تاريخًا موّارًا بالحبّ، طافحًا بالسّعادة لكلّ البشر، لكنّه يقول "**لو بيدي يا.. لما أكلت آخر الكلام**" فهو يشير بصراحة إلى الحذف الذي يجريه في القصيدة، إنّه يأكل آخر الكلام لكي يسلم من السّلطة القامعة التي تضيّق عليه وتسلبه حرّيته.

ويقول أيضًا(1):

كان العسكر يطعن رأس الولد الحلو ويصرخ

انطقْ انطق واعترفْ

الكل يقول بأنك انطق

واذكر بالسوء جميع الناس المحبوبين

انطقْ انطق واعترفْ

---

1 . قاسم حداد، **القيامة**، الأعمال الشعرية، ١: ٣٨٢.

الكل يقول بأنك

انطق واذكرْ بالسوء جميعَ المفقودين

انطقْ

نلحظ في هذا المقطع الحذف المتكرر في جمل مقول القول: "**الكل يقول بأنك**" لكن الشاعر لا يخبرنا بطبيعة التّهمة التي توجّه لهذا الطفل. إنّ رسم المشهد بهذه الصورة التي تقدمها القصيدة يجعل المتلقّي يتعاطف مع الطفل البريء الذي يتعرض للضرب والتنكيل من المحقّق الذي يريد منه أن يعترف بأنّه اقترف ذنوبًا لم يفعلها. وليضاعف الشاعر من حالة التعاطف هذه حذف التّهمة التي سيجتهد المتلقّي في محاولة استحضارها، إنّه سيجهد نفسه في البحث عن تهمة تليق بطفل صغير، وتستدعي كلّ هذا التعذيب والتنكيل، لكنّه لا يجد، بهذا تتعمّق براءة الطفل، وتتضخّم إزاءها فظاظةُ المحقّق الذي يكيل له التّهم بأنّه... ، وتكرار بأنه غير مرّة يشي بكثرة التّهم التي يوجّهها المحقّق للطفل. هنا تتجلّى فاعليّة الحذف لأنّ "بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبيّ بغيابها أكثر من حضورها"([1]) فضلًا عن قدرتها على تحفيز خيال المتلقّي وإقحامه في البحث عن الدّلالات الغائبة والبعيدة.

وفي قصيدة "الناصع بعطره" يقول([2]):

مثل مليك في الحكمة

أبيض

---

1 . محمد عبد المطلب، **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، ص١٨١- ١٨٢، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ١٩٩٥.

2 . قاسم حداد، **دع الملاك**، ص٤٩- ٥٠، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، ٢٠٠٩.

لا يغادر الحقل إلا لكي يقرأ سورة الماء

أبيض وصارم

ويحنو على المائدة،

أبيض

مثل فضّة تضيءُ مواقعَ خطواتكَ

في طرقات تستعصي

على فهرسِ السّهرة.

نلحظ وقوع الحذف في هذه المقطوعة على المبتدأ في السّطور الثّاني والرّابع والسّادس، فالبنية العميقة لهذه التراكيب هي:

- هو أبيض لا يغادر الحقل...
- هو أبيض وصارم...
- هو أبيض مثل فضّة تضيء

لا يخفى، من حيث الإيقاع الجماليّ للعبارة، تفوّق الصّيغة التي وقع فيها الحذف على الصيغة التامّة؛ فقولنا: أبيض، أجمل وأدعى للدهشة والالتفات من قولنا: هو أبيض، فالعبارة الأولى تحفّز المتلقي على البحث والربط والتفاعل من خلال البحث عن الشيء المحذوف، عن هذا الشيء الذي يتّصف بالبياض. وهذا أوّل ملمح من ملامح فاعليّة الحذف، هنا.

أمّا على صعيد الدّلالة فإنّ تغييب المبتدأ، وإن كان لحظيًّا، يشي برغبة الشاعر في إظهار الخبر المتمثل في البياض، بحيث يشعر المتلقّي بانتشاره (البياض) حوله وهو يقرأ الصفة منفردة: أبيض..؛ فهذا الصّمت الذي يتبع الكلمة يتيح لها فرصة التفشّي والانتشار والامتداد، ولا سيّما أنّ الشاعر وظّف التشكيل البصريّ لتعميق الدّلالة بأن ترك كلمة أبيض في سطر منفرد، كأنّها استحوذت على كلّ شيء حولها، وغدا المحذوف "لا قيمة له لأنّه متمثل في الموجود من الألفاظ الأخرى"(1) أي أنّ الخبر (أبيض) استوعب المبتدأ (هو) فلم يعد ثمّة داعٍ لذكره لاستحواذ البياض عليه.

هكذا ينجح الشاعر في توظيف الحذف، انزياحًا أسلوبيًّا، وفي توجيه الدّلالة، دلالة البياض التي ألحّ عليها منذ عتبة العنوان "الناصع بعطره"، وألحّ في متن القصيدة بتكثير ثيمة البياض وما يفضي إليها من مثل: الناصع (مرتين)، السديم، الأرز (مرتين)، الياسمين، اللؤلؤ، الماء (مرتين)، أبيض (ثلاث مرات)، الفضّة، تضيء، الحِكمة. هذا كلّه في نصّ لا يتجاوز ستًّا وخمسين كلمة. أي أنّ البياض وتداعياته شكّلت ما يقارب ٢٧% من النّص، ممّا يدلّ على أهميّة هذه الثيمة ومركزيّتها في القصيدة.

---

1 . منير سلطان، **بلاغة الكلمة والجملة**، ص٢٢١.

الفصل الثالث

التكرار

الفصل الثالث

التكرار

التكرار لغة هو الإعادة، فيقال كرّر الشيء تكريرًا وتكرارًا أي أعاده مرّة بعد مرّة، والكرّ: الرجوع، وكرّر الشيء وكركره: أعاده مرّة بعد أخرى، والكرّة: المرّة، والجمع الكرّات. والكرّة: البعث وتجديد الخلق بعد الفناء([1]).

أمّا اصطلاحًا فيعني إعادة معنى أو لفظ بعينه وترديده غير مرّة. وهو شكل من الإلحاح على منطقة مهمّة في العبارة تشكّل بؤرة اهتمام الشاعر ومركز انفعاله([2])؛ "وهو بذلك ذو دلالة نفسيّة قيّمة، تفيد الناقد الأدبيّ الذي يدرس النصّ، ويحلّل نفسيّة كاتبه، فيضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلّطة على الشاعر([3]).

ويعدّ التكرار واحدًا من أبرز الملامح الفنيّة في الشعر العربيّ الحديث. يرى لوتمان أنّ البنية الشعريّة تتّسم بطبيعة تكراريّة تتجلّى في غير مستوى من مستويات النّص كالمستوى الإيقاعيّ والمعجميّ ومستوى القافية والصّورة([4]).

---

1 . ابن منظور، **لسان العرب**– ك ر ر.

2 . نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٣٠، مكتبة النهضة المصرية، بغداد، ط٢، ١٩٦٥.

3 . عصام شرتح، **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل**، ص٧.

4 . يوري لوتمان، **تحليل النص الشعري– بنية القصيدة**، ص٦٣، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥.

وقد التفت نقّادنا القدامى إلى هذه الظاهرة، فربطه الجاحظ بالتأثير النفسيّ([1]) وذكره ابن قتيبة([2]) وابن رشيق([3]) وحازم القرطاجنيّ([4])، واقترب مفهومه عند بعضهم من مفهوم "الإطناب"([5]).

وتكمن أهميّة التكرار في تحقيق نوع من الاتّساق النّسقيّ في النّص، ممّا يستدعي التوقف عليه، ظاهرةً أسلوبيّة، تلفت الانتباه وتشير إلى وجود خصوصيّة توتّرية وانفعاليّة. لذا عدّه بعضُهم أداة لتصوير حالة نفسيّة معيّنة، وربطوا بينه وبين ما يكون من صناعة الألحان والتّطريب ونشوة التأثّر التي تأخذ المستمعين عند استماعهم لها([6]).

---

1 . الجاحظ، **البيان والتبيين**، ١: ١٠٥، شرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.

2 . ابن قتيبة، **تأويل مشكل القرآن**، ٢٣٢، شرح: السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، المدينة المنورة، ط٣، ١٩٨١.

3 . ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ٢: ٧٣- ٨٠، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ١٩٨١.

4 . حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص٤٤- ٤٥، تحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.

5 . يقول ابن الأثير: "وإذا كان التّكرير هو إيراد المعنى مردّدًا فمنه ما يأتي لفائدة ومنه ما يأتي لغير فائدة. فأمّا الذي يأتي لفائدة فإنّه جزء من الإطناب. وهو أخصّ منه، فيقال حينئذ: إنّ كلّ تكرير يأتي لفائدة فهو إطناب، وليس كلّ إطناب تكريرًا يأتي لفائدة، وأمّا الذي يأتي من التكرير لغير فائدة فإنّه جزء من التّطويل، وهو أخصّ منه...". (ابن الأثير، المثل السائر، ٢: ٣٤٥).

6 . عزّ الدين علي السيد، **التكرير بين المثير والتأثير**، ص٧٩، عالم الكتب، ط٢، بيروت،١٩٨٦.

ويرى محمّد مفتاح "أنّ تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريًا لتؤدّي الجمل وظيفتها المعنويّة والتداوليّة، لكنّه (شرط كمال) أو محسّن أو لعب لغويّ"([1]) لكنّه سرعان ما استدرك قائلًا "ومع ذلك فإن التّكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعريّ أو ما يشبه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعيّة"([2]).

والتّكرار سلاح ذو حدّين؛ فهو يغني المعنى ويغني النّص إذا استطاع الشاعر توظيفه توظيفًا صحيحًا وسيطرَ عليه سيطرةً كاملة واستعملَه في مواقعه المناسبة. وهو قد يتحوّل بالشعر إلى الابتذال إذا افتقر الشّاعر إلى الحسّ اللغويّ والموهبة والأصالة. والقاعدة الأوّليّة التي يعوّل عليها في شأن التّكرار هي أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وأن يخضع لكلّ ما يخضع له الشعر من قواعد ذوقيّة وجماليّة([3]).

ويرى عبد الله الطّيّب أنّ الغرض الرئيسي من التكرار هو الخطابة، أي تقوية ناحية الإنشاء بما فيها العواطف كالتّعجّب والحنين والاستغراب وما إلى ذلك([4]).

يعدّ التكرار في شعر قاسم حدّاد من أبرز السّمات وأوضحها، وهي سمة رافقت الشاعر منذ بداياته الشعريّة وظلّت تشكّل ملمحًا أسلوبيًا يسهم في رفد الدّلالة وإثراء الإيقاع وتنويعه. أمّا أشكال التكرار عنده فأهمّها:

---

1 . محمد مفتاح، الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، ص٣٩، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢.

2 . نفسه.

3 . نازل الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٠- ٢٣١، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٦٥.

4 . عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٢: ٥٩، دار الآثار الإسلامية- وزارة الإعلام، الكويت، ١٣٠٢هـ

أولا: تكرار التقسيم

وهو "تكرار كلمة أو عبارة في ختام كلّ مقطوعة من القصيدة"(١) ويتمثل الغرض من هذا الضرب من التكرار في أنّه ينهض بوظيفة النّقطة في ختام المقطوعة الشعريّة ويوحّد دلالاتها في اتّجاه معيّن(٢)

ومن هذا الصنف نوع يُستهلّ به البيت أو السّطر الشعريّ بغرض التأكيد والتنبيه ليهيّئ المتلقّي نفسَه لمشاركة الشاعر حالته الشعوريّة والانفعاليّة(٣). وتتمثل فاعليّته في أنّه "يؤدّي وظيفة افتتاح المقطوعة ويدقّ الجرس مُؤذنًا بتفريع جديد للمعنى الأساسيّ الذي تقوم عليه القصيدة"(٤).

فمن أمثلة النّوع الأوّل الذي يأتي في خاتمة المقطع الشعريّ ما جاء في قصيدة "لأنّ العيون"(٥) حيث يكرّر في نهاية المقاطع جلّها عبارة "**تظل العيون تقول الذي لا يُقال**" مع تحوير بسيط في كلّ مرّة؛ نحو: "**تظل تقول الذي لا يقال**"، "**تقول الذي لا يقال**"، "**تظلّ تقول الذي لا يقال**":

.....

فتبكي العيون

---

1 . نفسه، ص٢٥٠.

2 . نفسه، ص٢٥٠.

3 . انظر: جمال الدين بن الشيخ، **الشعريّة العربيّة** (تتقدمه مقالة حول خطاب نقديّ)، ص١٩٥ وما بعدها، ترجمة: مبارك حنون وآخرين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٨.

4 . نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٥٠.

5 . قاسم حداد، **البشارة**، الأعمال الشعرية، ١: ٩٥- ١٠٣.

ويُزرع فوق لساني السكون

ويبقى لديّ التراب

ويبقى الضّباب

تظلّ العيونُ تقول الذي لا يقالُ.

إن هذه العبارة الختاميّة في المقطع السابق عبارة مركزيّة تنتحي إليها دلالات القصيدة برمّتها، فالشاعر يحاول فيها التعبير عن حالة من الخوف والكبت والقمع تعتريه، فلا يجرؤ على الإفصاح عمّا يجيش في خاطره؛ فالصّمت يعقد لسانه **(ويزرع فوق لساني السّكون)**، لكن ثمّة أشياء في القلب تنمّ عليها العين، العين التي تشكّل نافذةً للجسد وللروح المعذّبة، وتشي بما ينتابها من عذاب وأسى ومرارة، ليقول في المقطع الذي يليه:

وأبقى وحيدًا

وتبقى البطاقات عبْرَ البريد

طريقًا وحيدًا

كشيء خطير

كصوت السؤال

وصوت الجواب الذي في العيون

لأن العيون

تظلّ تقول الذي لا يُقال.

الشاعر يُؤْذِن، من خلال تكرار هذه العبارة، بانتهاء المقطع لكنّه في الوقت نفسه يعيدنا إلى بؤرة القصيدة في كلّ مرة، إنه يُبقينا معلّقين بخيط شفيف لا يكاد يفلتنا ونحن ننتقل بين معاني القصيدة. بهذا يكون التّكرار، هنا، قد شكّل لازمة لفظيّة ودلاليّة تجمع شتات النّص وتحقّق له وحدته الموضوعيّة والنفسيّة والانفعاليّة. ولعلّ تكرار أسلوب الاستفهام في المقطع التالي من القصيدة يشي بقدر من التوتّر والضّياع والبحث عن الذات المغتربة:

ترى كيف نبقى وحيدين لحظة

وكيف نكون

بعيدين عن جارحات العيون

وكيف يكون الغرام غرامًا

إذا كان جرمًا بغير جريمة

.....

أحقًا تريدين منّي الجوار؟

أحقًا تريدين نزف جراحي بهذا السّؤال؟

فأشعر نصلًا يحزّ الوريد

وأبقى وحيدْ

وأنتِ بقربي جوابُ الجواب

لأنّ العيون..

تظلّ تقول الذي لا يُقال.

إنّ تكرار صيغة السؤال عند الشاعر، هنا، يدلّ بعمق على إحساسه بالضّياع والاغتراب، فليس هذا الحضور الطّاغي لصيغة السؤال "كيف" إلّا دليلًا على حالة من التوتّر والتّأزم النفسيّ يبحث صاحبها عن مخرج يفرّج عنه ما يعانيه ويكابده، ذلك إذا سلّمنا بأنّ "الموقف هو الذي يفرض على المرء أن يختار الأسلوب، والأسلوب بحدّ ذاته قادر على أن يبلور الموقف"([1]).

ومن أمثلة ما جاء في مستهلّ المقاطع عنده ما جاء في قصيدة "النّسر"([2]) وهي قصيدة تقوم على تكرار عبارة "نسر كبير" في جلّ مطالعها التي يوظّف فيها الفراغ الطّباعيّ لتقسيمها إلى مقاطع:

نسر كبير

ويقول قد مات الغروب

والفجر يخلق في شواطئنا الحياة

....

---

1 . موسى ربابعة، "التكرار في الشعر الجاهلي- دراسة أسلوبية"، ص٣١، **مؤتمر النقد الأدبي** من ١٠- ١٣ تموز ١٩٨٨، جامعة اليرموك.

2 . قاسم حداد، **البشارة**، الأعمال الشعرية، ١: ٤٢- ٤٦.

نسر كبير

من فوق مئذنة البلاد

يشدو بأغنية الخلود

بلا قيود

......

نسر كبير

يقول أن لا تتركوا حبّ التراب

فدعوا السكوت.

هذه القصيدة تقدّم فكرة أساسيّة تتمثّل في التشوّق والتطلّع إلى البطل المخلّص الذي تنتهي على يديه كلّ المآسي والآلام، وبظهوره تشرق شموس الحرّية وتنقشع عتمات الظلم والاستبداد. أدّى النّسر في هذه القصيدة دور البطولة، فقد حمّله الشاعر رموزًا تحيل على الحرّيّة والانعتاق من خلال تعميق دوالّها المتمثّلة في كثير من المفردات التي وردت فيها نحو: النّسر، فوق، مئذنة، يشدو، بلا قيود (وهي مفردات تحيل على الفضاء والانعتاق) وأخرى مثل: النّور، النّار، الرّيح، النّهار، الشّمس، تشرق، الصّباح، فجر، جديد، أزهار... وهي مفردات تحيل على الخَلْق والتجدّد والثّورة والانفراج.

لقد نهض التكرار الاستهلاليّ، في هذه القصيدة، بدور كبير في بنائيّتها، من خلال إعادة المتلقّي إلى الفكرة الأساسيّة فيها، فبدا (التكرار) كأنّه منبّه "يدقّ الجرس مؤذنًا بتفريع

جديد للمعنى الأساسيّ الذي تقوم عليه القصيدة"([1])، كما أسهم، بما يوفّره من دفق غنائيّ، في تقوية النّبرة الخطابيّة، وتمكين الحركات الإيقاعيّة من الوصول إلى مراحل الانفراج بعد لحظات التوتّر القصوى([2]).

واللافت أنّ الشاعر يُجري، في المقطع الأخير، تغييرًا طفيفًا على صيغة التكرار التي التزمها في جلّ مقاطع القصيدة، فهو يستبدل بقوله **"نسر كبير"** قوله **"نسر جديد"** وهذا التغيير من شأنه أن يكسر رتوبة التّكرار، وأفق التوقّع لدى المتلقّي، ويُحدث له- كما تقول نازك الملائكة- "هزّة ومفاجأة"([3]) من شأنهما أن يعيدا للمتلقّي يقظته، وللكلمات ألقها وجدّتها التي قد ينال منها التكرار:

نسرٌ جديد

سيهبّ من عين الخليج

نسرٌ كبير

ومن الخليج إلى الجنوب([4])

1 . نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٥٠.

2 . عصام شرتح، **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل**، ص٨.

3 . نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٥١.

4 . قاسم حداد، **البشارة**، الأعمال الشعرية، ١: ٤٦.

ثانيًا: التّكرار البيانيّ:

أ. تكرار التّركيب

يقول قاسم حدّاد(1):

أوقفتْني في التّجربة وقالت لي:

لا أطْلعُ إلّا في ليل

ولا أصعد إلّا إلى عرش

ولا أقفُ إلّا على حقّ

ولا أتبدّى إلا لنبيّ

ولا أشهدُ إلّا على حبّ

ولا أذهبُ إلّا لعرس

ولا أقرأ إلّا آيتك

ولا أعرفُ إلّا اسمَك

ولا ألبسُ إلّا لك

ولا أخلع إلّا معك

ولا أفرحُ إلّا بك

---

1 . قاسم حداد، **أيقظتني الساحرة**، ص٩٤- ٩٦.

ولا أحزنُ إلّا عليك

ولا أسمعُ إلّا صوتَك

ولا أكتبُ إلّا بوحَك

ولا أفهمُ إلّا نصَّك

ولا أدخلُ إلّا بيتَك

ولا أنام إلّا في تختِك

ولا يدفئني إلّا زندُك

ولا تسكرني إلّا كأسُك

ولا أشرب إلّا شهدَك

ولا يوقظ فراشتي سواك

ولا يأخذُني إلّاك..

لا شريكَ لك فيّ.

تعتمد هذه القصيدة، بشكل واضح، في بنائها، على التّكرار الذي اتّخذ شكل التّوازي التركيبيّ، فالعبارات المكرّرة لا تخرج عن بنية واحدة يمكن تمثيلها كما يأتي:

حرف عطف + حرف نفي + فعل مضارع + حرف استثناء + مستثنى

هذه البنية المتكرّرة تعمل، بصورة تراكميّة، من خلال استعمال حرف العطف (الواو)، على تعميق حالة تشبه حالة الوجد الصّوفيّ، وهذا واضح من خلال التناصّ مع مقامات النِّفّريّ وأسلوبها البنائيّ. وهذه الحالة من التسامي الصّوفيّ تستدعي كثافة شعوريّة تعادل ما يكتنف الحالة من روحانيّة وتجلٍّ ووجد... حقّق الشاعر جزءًا كبيرًا منه بهذا التكرار الذي عمّق فردانيّة المخاطِب وتفرّده وسموّه ونخبويّته. فالسّاحرة (الرؤيا/ القصيدة) تستوقف الشاعر على طريقة النفريّ، لتبوح له ببعض صفاتها وتكشف عن حالها، والاستيقاف- بحسب وروده في المقامات- ومن ثم في القصيدة- ينطوي على طلب استدعاء حالة خاصّة لتلقّي الخطاب الذي سيأتي، وفي شرح هذه اللفظة يقول عفيف الدين التلمسانيّ "وأوقفني معناه أيقظ قابليّتي لتلقّي التّجلّي"[1] والتّجلي حالة من الظهور[2] والكشف التي لا تتأتّى إلّا للعارفين الذين قطعوا شوطًا كبيرًا في التّمرين والمكابدة. ولمّا كان الشيء الذي سيتجلّى شيئًا غامضًا ومقدّسًا فإنّ ظهورًا واحدًا لا يكفي لكشف أسراره وبيان طبيعته، لذا كان التّكشّف والتجلّي والتوضّح يتّخذ شكلًا تدريجيًا وتراكميًّا في الوقت نفسه، تحقّق من خلال هذا التكرار.

من الواضح في هذه القصيدة تسلّط بنية النّفي فيها على أفعالها المضارعة، لكن هذه البنية تتخلّى عن وظيفتها الأصيلة (النفي) لتتحوّل إلى نقيضها (الإثبات)، وتتآزر البنية مع حرف الاستثناء (إلّا) لتفيد الحصر. هذا الانزياح في ظاهر البنية في القصيدة يتواءم بصورة كبيرة مع انزياح الذات الشاعرة عمّا هو مألوف، لتتخذ دورًا استثنائيًّا متفردًا هو دور البطولة في النّص، حيث تكثّف ظهور هذه الذات وتموضعها بعد أداة الحصر، ولا سيما في الجزء

1 . عفيف الدين التلمساني، **شرح مقامات النفّري**، ص٥٧، تحقيق: جمال المرزوقي، مركز المحروسة، القاهرة، ١٩٩٧.

2 . أيمن حمدي، **قاموس المصطلحات الصوفية- دراسة تراثية مع شرح أهل الصفا من كلام خاتم الأولياء**، ص٤٩، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠.

الأخير من القصيدة، مما يمنحها حضورًا وتجليًّا ينسجم مع تبئير الدّلالة المتسلّطة على هذه الذات (آيتك، اسمك، لك، معك، بك، عليك، صوتك، بوحك، نصك، بيتك، تختك، زندك، كأسك، شهدك، سواك، لك، إلاك)

والتّكرار في هذه القصيدة، رغم رتوبة، بنائه تكرارٌ مستساغ لا يبعث على الملل والسّأم، فهو في كلّ مرة يكشف عن معلّم جديد وسمة قدسيّة تنضاف إلى سابقاتها ليتوضّح الغامض شيئًا فشيئًا، وليبقى المتلقّي متعلّقًا بخيط من التشوّف والتشوّق واليقظة لمعرفة المزيد عن هذه المخاطبة الغامضة.

الّلافت أنّ الشاعر لم يعمد إلى كسر النّمط التكراريّ إلّا في نهاية القصيدة، ليقول: "ولا يأخذني إلّاك../ لا شريك لك"، وهو كسر يؤذن بانتهاء القصيدة وتحقُّق حالة من التوحّد والإخلاص والخصوصيّة المطلقة بين الشاعر ورؤياه.

وفي قصيدة التداعي[1] يعمد قاسم حدّاد إلى شكل آخر من أشكال التقسيم، يقول في المطلع:

يا حبيبي

قتلوني خمسَ مرّات وأعطَوا جثّتي للأغنيات

يا حبيبي خمسَ مرات

وصوتي في تضاريس اللغات

يا حبيبي

---

1 . قاسم حداد، انتماءات، الأعمال الشعرية، ١: ٥٧١- ٥٧٦.

أذكر الآن: (صباح الخير يا ذاتَ العيون الخُضْر

يا طعمَ السّفر)

وتماديتُ: (أطلّي

شرفتي تتّسع اليوم لإثنين يحبّان السّهر)

أذكرُ الآن   ولم يكتملِ الحبّ

في هذا المقطع يكرر الشاعر غيرَ عبارة، منها عبارة "يا حبيبي"، وعبارة "خمس مرّات"، وعبارة "أذكر الآن". أمّا التكرار الأول (يا حبيبي) فجاء متوائمًا مع نغمة الشكوى والألم التي يبثّها الشاعر في القصيدة، فهو يستدعيه ليبثّه شكواه وحزنه وأساه، وهو بهذا يرثي لحال الأمّة وما حلّ بها من حروب ونكبات ونكسات وهزائم عبّر عنها بالعدد خمسة، وهو التّكرار الثاني الذي ورد في المقطع، ليؤكّد تغلغل ثيمة القتل وتكثيرها. أمّا التكرار الأخير فهو كلمة "أذكر"، وهي كلمة تلائم حالة استدعاء الزّمن الماضي، فالتكرار يعمل هنا منبّهًا شعوريًّا يذكّر المتلقي بأنّ كلّ ما يذكره الآن هو محض أشياء كانت في الماضي ولم يعد لها أيّ حضور في الوقت الرّاهن، فأبجديات الحبّ الأولى، ومحاولاته التي تمثلت في تبادل التحيّة ودعوة المحبوبة للسّهر كلّها محض أشياء ماضية. أمّا ما يرويه الشاعر في الحاضر فهو البؤس والشقاء والحرمان "ولم يكتمل الحب".

اللافت أن عبارة "يا حبيبي" شكّلت لازمة تكراريّة في النّص، حيث تكررت إحدى وعشرين مرّة، وبدت فاعليّتها في بداية المقاطع الشعريّة فاعلية تقسيميّة، بحيث يؤذِن كلّ مقطع مبدوء بهذا التكرار بفكرة فرعية تؤطّرها الرؤيا الكلّية للنص، وغدا تكرارًا "يؤدّي

وظيفة افتتاح المقطوعة ويدقّ الجرس مؤذنًا بتفريع جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة"(١). كما أنّه تكرار "يكشف عن فاعليّة قادرة على منح النصّ الشعريّ بنية مُتّسقة، إذ إنّ كلّ تكرارٍ من هذا النوع قادرٌ على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وهذا التتابع الشكليّ يعين في إثارة التوقّع لدى السامع، وهذا التوقّع من شأنه أن يجعلَ السامع أكثرَ تحفّزًا لسماع الشاعر والانتباه إليه"(٢).

ولا تتوقّف فاعليّة التّكرار، هنا، على هذا الملمح التقسيميّ الذي يعمد، من خلاله، الشاعر إلى تأطير الرّؤى الفرعيّة وتهيئة المتلقّي لشريحة أخرى من شرائح القصيدة، بل تتعدّاه إلى تحقيق حالة من التوازن الشّعوريّ والانفعاليّ؛ فهذا الحضور الطاغي لتكرار الصيغة "**يا حبيبي**" في النصّ هو معادل لغيابها الطّاغي في الواقع، كأنّ الشاعر يحاول أن يحقّق في النّص ما لم يستطع تحقيقه في الواقع.

وعلى صعيد آخر، فإنّ صيغة النداء "**يا حبيبي**" تضيف إلى المنادى شيئًا من التوهّج والإضاءة بتنبيه السّامع وتوجيهه نحو المنادى؛ ناهيك بأنّ هذا الإلحاح على استحضار الحبيبة هو شكل من أشكال المقاومة لما يعتريه من هزيمة وأسى ولوعة، فالشاعر بهذا الاستدعاء يحقّق ثنائيّة ضدّية بين عناصر الحضور وعناصر الغياب؛ فالقتل "**قتلوني خمس مرات**" والتّهميش والتّجاهل "**جئتني لا تعرف التاريخ**"، وكبت الحرّيّات "**أعلنوا أنّ الشتاء خارج القانون والأشعار ضدّ الشّمس**"، بحسبانها عناصر حضور، كلّها تثقل كاهل الشّاعر وتسهم في تأزّمه النفسيّ، إزاء عناصر الغياب المتمثلة في الحبيبة/ الوطن.

---

1 . نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٥٠.

2 . موسى ربابعة، **التكرار في الشعر الجاهلي- دراسة أسلوبية**، ص١٥.

فضلًا عن ذلك كلّه فإنّ تكرار هذا التركيب **(يا حبيبي)** يحقّق للشاعر ضربًا من المتعة واللذة التي يفتقدها، ويحاول أن يستجلبها بهذا التّكرار الذي انفتحت فعاليّته على غير جانب من جوانب القصيدة، سواء النفسيّ أو البنائيّ أو التخييليّ.

وفي قصيدة "وحيدة البحر"([1]) يعمد قاسم حدّاد إلى مثل هذا النّوع من التّكرار فيكرر بصورة لافتة عبارة "وحيدة البحر" بتنويعات مختلفة تحافظ على ثيمتّي الوحدة والبحر:

دعوها،

هذه الوحيدةُ في البحر

تأخذنا لجرحها الفاتك، وتعطي غرورَها بهجةَ الأشرعة

الوحيدةُ في البحر

كأنّ المراكب لا ترى الأفق إلّا موصولًا بها.

دعوها تسورها شهامةُ الأسماك

وتفخرُ بها الصّواري المنثورةُ مثلَ رسائل الماء.

لأجلها بجّلتُ زعفرانَ الأقاصي

....

آخيتُ حجرَ الميناء

---

1 . قاسم حداد، قبر قاسم، الأعمال الشعرية، ٢: ٣٦٣- ٣٦٥.

وصلّيت لأجلها، الوحيدة في البحر

تضرعتُ أنْ تظلّ   وحيدةً تكسر الرّيح

وتعيد لموج الهجوم خيولَها الجامحة

لتظلّ وحيدةً مثل حصنْ.

....

تلك الوحيدةُ   في البحر

دعوها

وحيدةً في البحر

لعلّها في التّرك ترأف بطفلها الشّارد الوحيد.

يعمد الشاعر في هذه القصيدة، من خلال التكرار، إلى تبئير دلالة الوحدة والبعد، فهو، كما يبدو، يخاطب وطنَه بضمير المؤنّث الغائب، ويكثّف هذا التّكرار بتحميل العبارة كثافة دلاليّة وشعوريّة ونفسيّة عالية، فهو يدعو إلى تركها وحيدة ليس قسوة ولا عقوقًا، بل على العكس، فكما يبدو أنّ المرأة/ الوطن هي التي تعقّه ولا ترأف به، **(دعوها وحيدة في البحر/ لعلّها في الترك ترأف بطفلها الشارد الوحيد)** وليس هذا الطفل الوحيد الشريد سوى الشاعر نفسه، الذي يستجدي عطف أمّه ورأفتها وحنانها، وهو من بذل في سبيلها كلّ غالٍ ونفيس، وضحّى بحريته، وعرّض نفسه للمهالك والأخطار من أجلها:

وحيدة في البحر

تنساني وتتذكّر المستقبل وتلهو

فيما أبتكرُ شهوة السَّفر والمغامرات

لأجلها،

أعطي دمي لجنون الموج

لأجلها، الوحيدة في البحر

لأجلها

تحاجَزْتُ في حديد مُتْرَف

وفتحتُ أعضائي على النار

لئلّا ينتابها الغزو، لئلّا تصابَ بالحجَر.

......

منحتُها القلب تمرّغه في طين الخنادق

وتقيس الأصفاد على مرفقي وتلهو

.....

لقد شكّلت عبارة "وحيدة في البحر" قاعدة قوية تحكم بناء النص، وتربط أجزاءه بعضها ببعض، من خلال مفارقة دلاليّة تعمّق شعور الشاعر بالحزن والألم والأسف على

وطنه الذي عقّه رغم أنّه أغرق في الإحسان إليه. وعملت العبارة على دفع النّص في اتّجاه تلك الدّلالة التي تصوّر الأمّ/ الوطن وحيدة في البحر تلهو ولا تأبه بطفلها الوحيد.

والشاعر يعمد، في القصيدة، إلى نوع من التّكرار المركّب، أي أنّه يكرّر العبارة والمفردة والفعل وشبه الجملة...، فمن ذلك نلاحظ تكراره لشبه الجملة "لأجلها" فيقول:

لأجلها،

أعطي دمي لجنون الموج

لأجلِها،   الوحيدة في البحر

لأجلها

إنّ هذا التّكرار- يؤازره تقديم شبه الجملة المكرّرة- يؤكّد الإلحاح على تعميق هذا الفعل الفدائيّ، وهذه التّضحيات التي نهض بها الشّاعر.

ويوظّف الشاعر، أيضًا، التشكيل البصريّ في النّص لتعميق فكرة الوحدة والانعزال والاغتراب الذي ينتابه، وحالة الحنين التي تتلبسه، فهو يوظّف المساحات البيضاء التي يتركها تفصل بين شبه الجملة والعبارة التي تليها والتي يجب أن تكون في بداية سطر شعري جديد:

(لأجلِها،   الوحيدةُ في البحر).

١. تكرار الفعل(كثافة حضوره في النّص):

تعدّ ظاهرة حضور الفعل وكثافته ملمحًا أسلوبيًّا بارزًا في شعر قاسم حدّاد، لما له من أهميّة في تحقيق الترابط البنيويّ للنصّ، فهو يعدّ جذرًا مشتركًا بين جميع العناصر، وشرطًا مهمًّا من شروط البنية النّصيّة، ومحفّزًا لتوالدها وتناسلها([1]). يقول:

كنت أفرز النّحْر لشفرة النّصل كنت أمشي في لزجٍ ومائعٍ ومتهدلٍ ورجراجٍ كنت أضرم في هشيم وأحرُث في ملحٍ كنت أرفعُ قدمِي من شَرَك وأضعُها في فخّ وأنتقلُ وأنداحُ وأتبادلُ وأتحولُ وأحتالُ وأنجو وأموتُ وأتعافى وأختلجُ وأفطسُ وأفترسُ وأفنى وأبوحُ وأنجرفُ وأخلدُ وأمرضُ وأتماثلُ وابرأ وأتماهى وأتبـدّى وأغمضُ وأتوضّحُ وأتبذلُ وأتعففُ وأفجرُ وأفتضُ وأفترعُ وأستفحلُ وأنتفضُ وأنتمي وأنفصلُ وأتقاطعُ وأعترضُ وأتحاجزُ وأنهارُ وأجرؤ وأخافُ وأعوي وأستذئبُ وأألفُ وأنفرُ وأستفردُ وأستجيرُ وأبوحُ وأنوحُ وأنتحبُ وأصيحُ وأصرخُ وأبكي وأهذي وأهذي وأضربُ وأحتربُ وينالُ منّي فأهتفُ وأنخطفُ وينالُ منّي فأهذي وأهذي وينالُ منّي أهذي وينالُ مني أهذي وينالُ منّي وينالُ منّي وينالُ ينالُ ينال([2]).

هذا الفيض من الأفعال المضارعة الحركيّة التي يحشدها الشاعر في النّص تنمّ على حالة أشبه ما تكون بالهذيان الذي يختلط فيه الرفض والثّورة وكسر الجمود بالموت والانكسار والبكاء، ليبدو النّص مزيجًا من الأفعال المتضادّة والمتوائمة تزدحم في رقعة واحدة، ممّا يجعلنا نستذكر أمر قصيدة الحداثة التي تجنح في بعض الأحيان "إلى خلق جوّ خرافيّ ينطوي

---

1 . محمد لطفي اليوسفي، **في بنية الشعر العربي المعاصر- السياب/ سعدي يوسف/ درويش/ أدونيس نموذجًا**، ص١٢٠، سراس للنشر، تونس، ١٩٩٢.

2. قاسم حداد، **قبر قاسم**، الأعمال الشعرية، ٢: ٣٧٣.

على شيء من الهول والكابوسية والاستغراق في الأحلام العميقة التي تفرز حالة قصوى من نشاط ماتحت الشّعور عند الشاعر، هذه الحالة تعكس من وجهة نظر نفسيّة، مدى المعاناة التي يكتوي بها الشاعر، وقوّة التوتّر الشّعريّ الناتج عن اصطحاب [يقصد اصطخاب] الأعماق وقلقِها نتيجة عدم التوازن بين الذّات والموضوع"([1]).

لو حاولنا النّظر من كثب إلى طبيعة هذه الأفعال وتصنيفها بحسب حقولها الدّلاليّة لبدت موزّعة على: حقل التحوّل (أتحوّل، أتعافى، أختلج، أفطس، أفنى، أمرض، أتماثل، أبرأ، أغمض، أتوضّح...) وحقل الحركة (أمشي، أرفع، أضع، أنتقل، أنداح، أنفصل، أتقاطع، أعترض، أتحاجز...) والصّوت (أنوح، أنتحب، أصيح، أصرخ...) وحقل الجنس (أفجر، أفتض، أفترع، أستفحل، أنتفض...) وغيرها من الحقول الدلاليّة المتنوّعة التي يتعذّر الجمع بينها. فيشعر المتلقّي كأنّه إزاء "هذيان قاموسي" وانثيال تعبيري من أمشاج وأخلاط تتمّ على تشظّي الذّات وتوهّمها التشكّل والتداخل والتّماهي مع مفردات الكون والحياة بكلّ تناقضاتها.

ويُلحظ في المقطع السّابق تكرار الفعل "أهذي" لا سيّما في آخره، فضلًا عن الفعل "ينال": "**وينال منّي فأهذي وأهذي وينال منّي أهذي وينال منّي أهذي وينال منّي وينال منّي وينال ينالُ ينال**". هذا التكرار يعزّز فكرة الحلم والهذيان والشّطح والانفصال التي تنتاب الشّاعر. كما يلحظ، أيضًا، تلاشي حضور الأنا في آخر المقطع، فبعد أن يكرّر الشّاعر شبه الجملة "منّي" المتعلّقة بالفعل "ينال"، يختم القصيدة بالفعل دون متعلّقه المرتبط بياء المتكلّم، ولعلّ هذا التلاشي هو إيذان بتلاشي الذّات واندغامها في مفردات الكون وتوحّدها بكائناته ومعطياته.

---

1 . دريد يحيى الخواجة، **الغموض في القصيدة العربية**، ص٧٨– ٧٩، دار الذاكرة، حمص، ١٩٩١.

وبالعودة إلى تكرار الفعل "ينال" بصورة لافتة في آخر المقطع، الذي شكّل بؤرة دلاليّة مهمّة، نخلص إلى أنّ هذا الفعل يمارس ضغطًا كبيرًا على الشّاعر، ويشكّل محور اهتمامه، وإلّا لماذا عمَدَ إلى تكراره على هذا النّحو؟! إنّ ثمّة صراعًا بين الشاعر وقوى أخرى تحاول أن تستلبَ إرادته وتمحوَ حضوره، فهو إزاء هذه القوى يحاول أن يُثبت وجوده من خلال النّزوع المكثّف إلى الأفعال التي تنتمي إلى حقول متباينة ومتعدّدة، شكلًا من أشكال المقاومة وإثبات الوجود، لكنّ تزداد وتيرة الحضور لديه، مرّة، فيُسند إلى ذاته أفعالًا تنمّ على القوّة والشدّة، وأخرى ينتابه شعور بالتلاشي والضّعف فيسند إلى نفسه أفعالًا تنمّ على ذلك، وتكون الغلبة أخيرًا لأفعال المحْو والتلاشي بدليل تلاشيه من آخر المقطع وهيمنة تعبير "**ينال مني**".

إنّ مثل هذا المناخ الشعريّ "الهذيانيّ" يعكس "معركة الشّاعر مع "اللغة" وهو يريد أن تكون معادلًا لأعماقه... بما تشكّله من صور غير منطقيّة، ومن علاقات لغويّة ذات بعد دلاليّ تقع في أنساق غير مألوفة، ومن تراكبٍ في الصّور يؤدّي إلى تعميق هذا المناخ بطريقة تواردبّة مثيرة"(1).

٢. تكرار الحرف والجملة:

يقول قاسم حدّاد في قصيدة رسالة إلى المنفى(2)، وهي تتضمّن معظم أشكال التكرار:

أخطّ إليك يا أحمدُ

كتابَ الشّوق من أمّي

---

1 . دريد الخواجة، **الغموض في القصيدة العربية**، ص٧٩.

2 . قاسم حداد، **البشارة**، الأعمال الشعرية، ١: ٧١- ٧٢.

ومن أصحابيَ التّعساء

من فوّارة الآلام

من جيرانيَ البؤساء

كتاب الشّوق تكتبه دماءُ الخافق المُسهد.

في هذا المقطع نلحظ تكرار حرف الجرّ (مِن)، وهو حرف يفيد، هنا، ابتداء الغاية المكانيّة، وجاء متخلّلًا السّطر الشعريّ الثاني من المقطع السّابق ومتصدّرًا السّطور الثلاثة التي تليه. بهذا يكون قد تكرّر أربع مرات، تكرارًا لافتًا في مقطع لا يتجاوز السّتة أسطر. فماذا أراد الشّاعر من هذا التكرار، وما فاعليّته في النّص؟!

لا مراء في أنّ هذا التكرار يسترعي انتباه المتلقّي ويستوقفه، فهو يشكّل لافتة إشارية مهمّة. وبما أنّ حرف الجرّ، كما أشرت، يفيد ابتداء الغاية المكانيّة، فإن اكتمال دلالته لا تتحقّق إلّا بربطه بتلك الأمكنة التي شكّلت بدايات انطلاق الرّسالة التي يبعث بها الشّاعر إلى أحمد، يستنصره ويستنجده ليخلّصه من معاناته وبؤسه وتعاسته. ولا تخفى الدّلالات والإيحاءات التي يتضمّنها اسم العلم "أحمد" فهو يحيل على اسم الرّسول الكريم- صلّى الله عليه وسلّم- صانع أوّل ثورة عربيّة، ومن ثم فهو مشحون دلاليًا ببعد ثوريّ مستمدّ من التراث([1]).

وتشكّل الأمّ، هنا، ابتداء الكتابة، فهي ذات تأثير عاطفيّ كبير يستعطف به هذا المنادى البعيد لعلّه يرجع، ثمّ تتوالى من الأهمّ فالأقلّ أهميّة لينتقل إلى الأصحاب، فالجيران. ونلحظ

1 . محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر- السياب/ سعدي يوسف/ درويش/ أدونيس نموذجًا، ص٧٢، سراس للنشر، تونس، ١٩٩٢.

غياب الرّوابط اللفظيّة من المقطع إلّا السّطر الثالث (ومن) وغابت هذه الرّوابط في السطرين التاليين، مكتفيًا الشاعر بالرّابط الانفعاليّ الذي اشتدت وتيرته وهو يذكّر أحمد بأشيائه الأثيرة لديه علّه يجيب نداءه.

ويتابع الشاعر قائلًا:

ذكرتكَ غنوة خضرا

ذكرتكَ ثورة كبرى

ذكرتك يا قويّ البأس في دوّامة الذكرى

يزلزل صوتُك الهادر

صروحًا ليلها كفْر

وستْر نفاقنا الأسود

تغصّ طيورنا حسرى على لحن بعيد الدّار

تغصّ تغصّ لا وتر يمدّ اللحن في القيثار

طيور سمائنا جرحى

تظلّ تموت لا يوم ولا موعد

في هذا المقطع ينتقل الشّاعر إلى تكرار الجملة الفعليّة، فنلحظ أنّه كرّر جملة "ذكرتك" المكوّنة من الفعل ذكر وفاعله ومفعوله المتّصلين، ثلاث مرّات، وهذا الاستذكار نوع من

الاستدعاء والحضور الذهنيّ والنفسيّ، يلجأ إليه الشاعر شكلًا من أشكال التعويض النفسيّ، وشكلًا من أشكال التصبّر والسلوان، إنّه يعلل نفسه بهذا الحضور، ليسند به ضعفه، فاستحضاره يتخذ صورة الغناء والثورة (**ذكرتك غنوة خضرا/ ذكرتك ثورة كبرى**) وهما رمزان للفرح والتغيير والخلاص، وهو يقدّم الغنوة على الثورة لتعطّشه وتشوّقه للفرح الغائب الذي سيتحقّق على يد المخلّص والبطل المفترض المتمثّل في شخصيّة المنادى (أحمد).

بعدها يبدو شكلٌ آخر من التّكرار هو تكرار الفعل، نلحظ أنّ الفعل "**تغص**" تكرّر ثلاث مرّات، وهو فعل يحيل على التوقّف والاختناق والموت والانتهاء. فالشّاعر يحاول، من خلاله، أن يلفت نظر المنادى إلى خطورة الموقف وضرورة الإسراع بالعودة والنّجدة التي شكّلت موضوعةً كبرى في القصيدة كلّها.

ويمضي الشّاعر في القصيدة نفسها مكرّرًا نوعًا آخر من الجمل هي الجملة الاسميّة:

عيونُ صغارنا تدمع

قلوب صغارنا تدمع

بيوت الملح تسقط فوق هامتنا

وتكسر صفحة المجمع

عيونُ صغارنا تبكي

تصيح تصيحُ أنْ ترجع

فهلّا عدتَ يا أحمد

.....

يكرّر الشاعر عبارة "**عيون صغارنا تدمع**" مع إجراء بعض التحويرات عليها في كلّ مرّة:

عيون صغارنا تدمع

قلوب صغارنا تدمع

عيون صغارنا تبكي

فالشاعر، مرّة، يغيّر المبتدأ (من "عيون" إلى "قلوب") وأخرى يغيّر الخبر (من "تدمع" إلى "تبكي") وهو تغيير يشي بازدياد وتيرة المعاناة والألم التي يكابدها هؤلاء الأطفال. ففي البداية كانت العيون تدمع، والدّمع أقلّ من البكاء وهو أوّله، ثمّ بازدياد وتيرة المعاناة ينتقل الدّمع من العيون (مكانه الطبيعيّ) إلى القلب، وفي هذا تعميق للألم والمعاناة، ثمّ يعود ليقول "**عيون صغارنا تبكي**"، فتحوّل من الدّمع إلى البكاء. إنّ هذا التّحوير، الذي حافظ فيه الشّاعر على بنية التّوازي، نجح إلى حدّ بعيد على مستويين: مستوى الدّلالة التي وضّحناها والتي تمثلت في التدرّج في تنامي الألم والمعاناة، والآخر يتمثل في كسر رتوبة التّكرار كسرًا لطيفًا يحقّق هزّة ومفاجأة للمتلقّي الذي يتوقّع أن يرى التركيب نفسه.

أمّا في المقطع الأخير فيتّضح تكرار الصّيغة، وهي صيغة النّداء، هنا:

أخطّ إليك يا أحمد

تحية شوقٍ إنسانِك

بعيد الدّار يا أحمد

قريبًا في عيون القلب يا أحمد.

في هذه القصيدة تكرّرت صيغة النّداء مع المنادى (يا أحمد) عشر مرّات، وشكّلت فاعليّة بنيويّة أطّرت المعنى الكلّيّ للقصيدة التي تلحّ على فكرة الخلاص وصناعة البطل. ولو تأمّلنا أسلوب النّداء لوجدناه ينطوي على دلالة تنبيهيّة طلبيّة أو إبلاغيّة. وهي بنية تتكوّن من عناصر ثلاثة:

الأداة (يا) + المنادى (أحمد) + طلب أو بلاغ.

ولمّا كانت الأداة تنبّه المنادى وتستدعيه، فإنّها في الوقت نفسه تجلّي وجهة نظر المنادي وتسلّط الضّوء على غاية النّداء. وغاية النّداء تتمثّل، هنا، بالخلاص والتشوّف إلى الخروج من حالة الاحتقان والكبت إلى حالة من الانفراج والحرّيّة، وقد استطاع هذا التّكرار إضاءة هذه المساحة الدّلاليّة وتجليتها للمتلقّي بهذا الأسلوب الغنيّ بإيحاءاته التنبيهيّة والتوجيهيّة، وقدرته على استحضار الغائب ليبثّه آلامه وأحزانه ورؤاه.

٣- تكرار أسلوب الاستفهام:

يقول قاسم حدّاد في قصيدة "ولا أموت"[1]:

أنت فضيحتي

ولا أستطيعُ أنْ أخفيك

كالجرحِ النازفِ   وأنت دمي

1 . قاسم حداد، **خروج رأس الحسين من المدن الخائنة**، الأعمال الشعرية، ١: ٢٤٦.

كيفَ أخفيك؟

كالبحر الغاضبِ وأنت موجي

كيف أخفيك؟

كالفرس الجامحِ وأنت صهيلي

كيف أخفيك؟

كالخفق الخائف في قلبي

كيف أخفيك... ولا أموت؟!

تعتمد هذه القصيدة في بنائيّتها على تكرار صيغة الاستفهام المكوّنة من اسم الاستفهام (كيف) والجملة الفعليّة المكوّنة من الفعل المضارع (أخفي) وفاعله المستتر (أنا) ومفعوله المتّصل (الكاف). والقصيدة تبدأ بجملة اسميّة مكوّنة من مبتدأ وخبر (أنتَ فضيحتي)، وهي جملة محوريّة تتمحور حولها الدّلالة الكليّة للقصيدة، فالشاعر يقرّر انكشاف العلاقة بينه وبين الآخر واستحالة الفكاك منها، وهذا ما تقرّره دلالة "الفضيحة" بمحمولاتها النفسيّة والدلاليّة وتداعياتها الماورائيّة. ثمّ يأتي تكرار صيغة الاستفهام ليؤازر هذه الدّلالة ويعمّقها. وصيغة الاستفهام هنا تنزاح عن معناها القارّ الذي يفيد معنى الطلب عن الحال والكيفيّة، لتتحوّل إلى معنى النّفي والاستنكار، نفي يعمّق الإقرار الذي ورد في مطلع القصيدة بطبيعة العلاقة بين الذات الشّاعرة والآخر، وهي، كما أشرت، تفضي إلى الانكشاف والوضوح والمباشرة.

يُلحظ أنّ تموضع العبارات المكرّرة كلّها جاء بعد متلازمات انكشافيّة أيضًا، أي أنّ الدّم لا يكون نزفًا إلّا بانكشافه وانبجاسه من الجسد، والماء لا يكون موجًا إلا بارتفاعه وعلوّه،

والصّهيل لا يكون كذلك إلّا إذا انكشف للأذن وصار مسموعًا... هكذا يعمل الشاعر على تعميق هذه الدّلالة بالتّكرار الذي يؤازره التّضادّ القائم بين ثنائية الظّهور والاختفاء لصالح ثيمة الظّهور. وتظلّ القصيدة تسير ضمن هذه التراتبيّة البنائيّة حتّى آخرها، حيث يعمد الشّاعر إلى خلخلة النّمط بتقديم العبارة المكرّرة (كيف أخفيك) على الثنائيّة التلازميّة (القلب/ الخفقان)، ليقرّر أنّ محاولة إخفاء الآخر هي موت محقّق للذات الشّاعرة، إذ يستحيل إخفاء خفقان القلب مع بقاء الإنسان على قيد الحياة.

وفي نصّ آخر يقول([1]):

في حلّ أنا من زيزفونِ الوعد والغزلان

في حلّ من الألوان

في حلّ من الصّور المُعارة للضفادع

قلتُ في حلّ أنا من نجمةٍ في عسكر الأعداء

في حلّ من الأسماء

في حلّ من اللغة الكسيحةِ والهوى

من زعفران المحْو، من جبّانةٍ تمشي

وفي حلّ من الحربِ التي غدرت بأسلحةِ المقاتل

من جدائلِ طفلةٍ موؤودة

---

1 . قاسم حدّاد، **يمشي مخفورًا بالوعول**، الأعمال الشعرية، ٢: ٦٠- ٦١.

من أمّة لا تقرأ التاريخ

في حلّ أنا من ميّتين يواصلون الموت

في حلّ. سأمسك دفّتي بيدين من نار وماء

أحتمي في مذبحي وأصيرُ أغنيةَ النّفور.

تنهض هذه القصيدة في بنائيّتها على تكرار عبارة "**في حلّ من...**" مع تنويعات في الاسم المجرور. وتتجلّى فاعليّة هذا التّكرار في هذه القصيدة في تعميق ثيمة الرّفض والتّمرد وتبئيرها بحيث تصبح بمنزلة عدسة لامّة تجلّي الأنا الشاعرة في صورة الخروج على النّمط، فالشاعر يثور عليه، ويقف ضدّ انصياع القطيع الجمعيّ واستسلامه وانجرافه إلى الهاوية.

ونلحظ تناوب حضور الأنا الشّاعرة في الصّيغة المكرّرة، حيث تبرز الذات بحسبانها عنصرًا متفردًا ذا رؤيا متفرّدة تنفذ إلى ما وراء الأشياء، وتستكنه ما لا تستطيع الذّوات الجمعيّة الأخرى استكناهه، فالذات تحضر في السّطر الأوّل (في حلّ أنا...) ثمّ تغيب في تراكم الأشياء التي يتحلّل منها الشاعر مستغنيًا عن أدوات الرّبط اللفظيّة، مكتفيًا بالروابط الشعوريّة التوتّريّة. ثمّ يتنبه الشّاعر لهذا الغياب، كأنّه يتفقّد حضوره بين الفينة والأخرى فيقول: "**قلت في حلّ أنا من نجمة في عسكر الأعداء...**" لتختفي مرّة أخرى وتعود في آخر القصيدة (**في حلّ أنا من ميّتين يواصلون الموت**) ليؤكّد وجودَه ونفوره الذي ألحّ عليه من أوّل القصيدة إلى آخرها متوسّلًا بالتكرار الذي عمّق الدّلالة وأسهم في بناء القصيدة وارتفاع وتيرتها الانفعاليّة. وتبلغ القصيدة ذروتها في سطرها الأخير حيث يصبح الشاعر "**أغنية النفور**" والرّفض والتمرد.

إنّ الشاعر، بهذا التكرار، يعمّق ثورته ورفضه وتبرّؤه من النّمط السائد المتمكّن من وعي الجماعة وتاريخها وثقافتها، لذا نراه "يبدأ في تفكيك عناصر هذا الانتماء واحدًا واحدًا ليحمي نفسه من هذه العبوديّة التي يشير إليها، فيرفض من جملة ما يرفض "الأسماء" من غير أن يحدّدها، وفي ذلك توسعة دلاليّة لتشمل كلّ النماذج التراثيّة ذات السّطوة الثقافية. كما يبرأ من اللغة التي أرهقتها كثرة الاستعمال، ... ثم تتوالى بعد ذلك عناصر التبرّؤ لتشمل عددًا من الممارسات ذات الطبيعة الخاصّة بالجماعة، ولعلّ أكثرها سخرية صورة "**محو الزّعفران**" ذات الصّلة بالطقوس السحريّة التي يستجلي بها العامّة أحداث المستقبل. ومن الصّور السّاخرة أيضًا صورة جدائل الطّفلة الموؤودة، في إشارة إلى الموقف السّلبيّ من المرأة، ولعلّ في ذكر هذه الأشياء وتحديد بعضها تحديدًا قاطعًا ما يشير إلى أنّها مستمرّة في بُعد أحاديّ يتعارض مع حركة المستقبل، وطبيعة الحياة ذاتها"([1]).

لقد نهض التّكرار بكلّ كفاءة في هذا النّص بحمل المعنى وتعميق الدّلالات من خلال الإلحاح على ثيمة الرّفض والتمرد بتكرار شبه الجملة (في حلّ) التي شكّلت رابطًا إيقاعيًا ودلاليًا وبنائيًا مميّزًا، فثيمة الرّفض هذه ليست ثيمة سلبيّة بل "محاكمة للواقع وفضحًا لممارسات التخلف التي تأخذ شكلًا طاغيًا كأسلوب حياة، ولذا تنأى الذات بنفسها عن أن تنخرط فيه، محتمية بأدواتها الرّمزيّة، الماء والنار، وسيلتَيّ التّطهير الأسطوريّ، اللتين تمنحان الذّات شعورًا بقيمتها الحياتيّة كرمز للسّخط على انحرافات الواقع"([2]).

---

1 . عبد الله أحمد المهنا، "الخطاب النقدي عند قاسم حداد وصلته بتجربته الشعرية- رؤية نقدية"، **مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية**، ع١، أكتوبر، ١٩٩٨.

2 . نفسه.

ب. التّكرار الصّوتيّ:

يُعدّ التّكوين الصّوتيّ للشعر واحدًا من أهمّ الأركان التي تنبني عليها القصيدة، لذا فإننا نتأثر بموسيقى القصيدة "لأنّها تهيّئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التّناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجيّ، والمنطبعة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر، ومن ثمّ كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقيّة للقصيدة" (١).

والتكرار الصّوتيّ هو أحد الأنماط التكراريّة الشائعة في الشّعر قديمه وحديثه، ويتمثل في تكرار حرف يهيمن صوتيًا على المقطع أو القصيدة ويتسلّط عليها(٢).

وليس الصّوت بمنأى عن الدّلالة التي يسعى الشاعر إلى التعبير عنها، والحالة الشّعوريّة والانفعاليّة التي تعتريه، من هنا رأى بعض النقّاد أنّ "لبعض الأصوات قدرة على التكيّف والتّوافق مع ظلال المشاعر في أدقّ حالاتها، وترتبط الظّلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور، وهنا تثرى اللغة ثراء لا حدود له، ولا نترك الظّلال- باعتبارها عناصر ذات قيم أسلوبيّة في العمل الفنّي تحت حكم الإلقاء، وإنّما ترتبط ارتباطًا غير مباشر بالمضمون الشّعوريّ المتشكّل"(٣).

يتميّز قاسم حدّاد في كثير من قصائده بقدرته على توظيف القيمة الجماليّة والدّلاليّة والشّعوريّة للحروف التي يكرّرها، كما يبدو، متعمّدًا، قاصدًا من ورائها لفت نظر المتلقّي،

---

١. عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص٥٦، مكتبة غريب، القاهرة، ط٤، د . ت .

2 . حسن العرفي، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، ص٨٢، الشركة العالمية للكتاب، ٢٠٠٠.

٣ . محمد العبد، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي- مدخل لغوي أسلوبي**، ص١٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٨.

وإضفاء صبغة موسيقيّة معيّنة على القصيدة، ثمّ رفد الدّلالة والحالة الشعوريّة والانفعاليّة التي تتلبّسه حال كتابة القصيدة. يقول(1):

ربّما يصير الانتظارُ شجرة

أو نافذةً أو سحابة

ربّما يدخلُ انتظاري في الليلِ والسؤالِ والتعب

ربّما يمتزجُ انتظاري بالرّيح والحرفِ والحنين

ربّما يختلطُ انتظاري بالنّوم والنّحلة

والنّخيل

ربّما

ربّما

ولكن من أجلِ النيلوفر النّافر في عينيك

سيأتي الثمرُ والمطرُ والراحةُ

والجوابُ والعاصفةُ والقصيدةُ

والحلمُ والعسلُ والبلح

من أجل النيلوفر.

---

1 . قاسم حدّاد، قلب الحب، الأعمال الشعرية، ١: ٢٦٨.

تتكرّر في هذا المقطع حروف بعينها بصورة واضحة، وهذه الحروف هي الراء (عشرين مرّة) والنّون (سبع عشرة مرّة)، والميم (ثلاث عشرة مرّة)، ولو حاولنا استخراج نسب تكرارها لكانت على التوالي: ٤٠،٨ %، ٣٤،٧ %، ٢٦،٥ %. وصوتا الميم والنّون يُعدّان من الأصوات الصّامتة الأكثر وضوحًا من غيرهما، لهذا سمّيت بأشباه الصّوائت وهذه الأصوات، مضافاً إليها صوت الرّاء، "تشبه الحركات في أهمّ خاصّة من خواصّها وهي قوّة الوضوح السّمعي"[1] وقربها من طبيعة أصوات اللين، لذا يميل بعضُهم إلى تسميتها: أشباه أصوات اللين، ومن الممكن أن تعدّ حلقة وسطى بين الأصوات السّاكنة وأصوات اللين، ففيها من صفات الأولى أنّ مجرى النّفَس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضًا من صفات أصوات اللين أنّها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنّها أكثر وضوحًا في السمع[2].

وليست صفات الحروف المكرّرة هذه ببعيدة عن أجواء القصيدة وظلالها الدّلاليّة والشعوريّة والانفعاليّة، فالشاعر يحاول أن يموضع انتظاره بين التوضّح والغموض، فتارة يصير "شجرة، أو نافذة، أو سحابة" وهي ألفاظ محمّلة بدلالات الوضوح والظهور والارتفاع، وتارة "**يدخل في الليل، والسؤال، والتعب**" وهي معطيات تحيل على الغموض واللايقين. وفي مرحلة أخرى تمتزج معطيات الوضوح بالغموض فيختلط الانتظار "بالنّوم والنحلة والنخيل"، وهذه المعطيات كلها تنسجم مع ظلال الحروف التي تعمّق الوضوح (الميم والنّون) وفي الوقت نفسه تحيل على المابينيّة من حيث إنّها حروف شبه صائتة.

ويلحظ على المقطع الأخير من القصيدة الحضور الواضح لحرف الرّاء (النيلوفر، النّافر، الثمر، المطر، الرّائحة...) وهو حرف تكراريّ يوحي بالكثرة والاستمراريّة، وهما

١.كمال محمد بشر، **علم اللغة العام- الأصوات العربية**، ص١٣١، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٧.

٢. إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ٢٨- ٢٩، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة،د. ت.

ثيمتان تنسجمان مع الجمال المنثال من عيني المخاطَبة التي من أجلها تتحول دلالات الأشياء السلبيّة إلى ضدّها، فتصير العاصفة رمزًا للثورة والتحوّل، ويحضر الجمال وتنثال اللذة (سيأتي الثمر والمطر والرّاحة والجواب والعاصفة والقصيدة والحلم والعسل والبلح...)

نلحظ في هذا السّطر الشّعري التّكرار الواضح لحرفَي الهاء والراء، وصوت الهاء هو صوت يخرج سهلاً، لا ينحبس معه النفس، فهو صوت مهموس، ويحتاج إلى كمّية هواء كبيرة حتى يخرج، لذا يكون ضعيفًا. وهذا الضّعف والاضطراب ينسجم، بشكل كبير، مع الحالة النفسيّة والانفعاليّة التي يستحضرها النّص، فالهدير، والهراوات والهروب كلّها معطيات تستدعي الخوف والحركة واللهاث الذي يحضر ضمنيًا بتوالي الهاءات في هذا المقطع. أمّا الحرف الآخر الذي يشكّل حضورُه ملمحًا بارزًا في هذا المقطع فهو صوت الرّاء، وهو صوت تكراريّ، يوحي بالتواصل والاستمرار، وهي موضوعات يلحّ عليها النّص هنا، لا سيّما في آخر السّطر حيث يصف هذه المعطيات بعدم التوقف.

وفي مقطع آخر يكرّر فيه الهاء أيضًا يقول([1]):

أبتدئ الآن

فأبدأ من هلْهلةِ الطّفل الهائلِ

من هولِ الهمّ الواقفِ للطفلِ وراءَ الباب

1 . قاسم حداد، انتماءات، الأعمال الشعرية، ١: ٦١٦.

فدلالات الخوف والرّعب والقلق والرّهبة والاضطراب يمكن تقرّيها بوضوح في هذا المقطع وفي سابقه، وهي دلالات يبوح بها صوت الهاء بما يثيره من اهتزاز ولهاث واضطراب.

لم يكن تكرار الحروف في هذا النّصّ وفي غيره من النّصوص، إذًا، لعبة لغويّة عبثيّة يلجأ إليها الشاعر، شكلًا من أشكال الاستعراض اللغوي، بل شكّلت ثيمات أساسيّة تعمّق الدّلالة وتضفي جرسًا موسيقيًّا جماليًّا على النّص.

ويقول في قصيدة "ليلة الليلك"(١):

ماذا قال الجيرانُ عن تلك الليلة؟

حيث فاضَ اللّيلكُ من نافذتنا

وسالَ في شرفاتهم

ماذا قالَ الجيران

عن ذلك الليلكيّ الذي ظلّ أسبوعًا كاملًا

لا يكفّ عن البكاء

حيث لم يكن غاضبًا

ولا متألّمًا ولا كئيبًا

ولكن ليلتّها تراهنّا على:

---

1 . قاسم حداد، قلب الحب، الأعمال الشعرية، ١: ٢٦٢.

من يرسم ليلكًا أكثرَ من الآخر

أنت أم أنا

كلانا هُزِم وفازَ الليلك.

تنهض هذه القصيدة على تكرار واضح لحرفَي اللام والكاف، والأوّل "صوت متوسّط بين الشدّة والرّخاوة، ومجهور أيضًا، ويتكوّن هذا الصوت بأن يمرّ الهواء بالحنجرة فيحرّك الوترين الصوتيّين، ثم يتّخذ مجراه في الحلق وعلى جانبَي الفم في مجرى ضيّق يُحدث فيه الهواء نوعًا ضعيفًا من الحفيف وفي أثناء مروره من أحد جانبي الفم أو من كليهما، يتصل طرف اللسان بأصول الثنايا العليا وبذلك يحال بين الهواء ومروره من وسط الفم، فيتسرّب من جانبيه(١). إن هذا الانثيال الهوائي لمخرج الحرف يشبه، إلى حدّ كبير، انثيال الليلك وكثافته، فالشاعر يبالغ في هذا الانثيال والاستمرار حتّى يجعله يغمر كلّ شيء، فيفيض من النّافذة ويسيل من الشّرفة ويستمرّ أسبوعًا كاملًا وهو يبكي ويسيل.

أمّا الحرف الآخر فهو الكاف، ومن صفاته الشّدّة والهمس. والشدّة والتكثير هما الموضوعان الرئيسيان اللذان ألحّ عليهما الشّاعر هنا. لقد شكّل حضور هذين الحرفين لافتة إشاريّة مهمّة عمّقت المعنى، وأضفت على القصيدة جوًّا من دلالة الفيض والسيلان والكثافة التي شاعت في ثناياها، بحيث بدا الليلك، فيها، البطلَ والسيّد المنتصر، وهو يتناغم مع ما يبوح به صوت الكاف من شدّة وقوّة.

---

١. إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص٥٥- ٥٦.

يقول في قصيدة "الخلق يبدأ"[1]

أبدأ

من قاعِ الهجْس

ومن قاعات النرجس

من يأس الوطنِ المتألّق كاللوتسِ في النّهر

في هذه المقطع يتكرّر حرف السّين بصورة واضحة، وهو حرف صفيري يتّصف بالاستمرار والامتداد. كما أنّه يبوح بقدر من الهمس والسرّية والخفاء، وهي ثيمات تتناغم مع إيحاءات المقطع الدّلاليّة؛ ففي قوله **"قاع الهجس"**، مثلًا، يتآزر صوت السين بما يبوح به من همس، مع كلمة "قاع" التي تفيد الخفاء والسّرّيّة أيضًا، والكلام نفسه ينسحب على سائر المقطع، فالنرجس بانكبابه على صفحة الماء يبوح بقدر كبير من الهمس والسرّيّة، أيضًا. وبالرغم من وضوح أحرف الصفير وقابليتها للامتداد الزمني في النطق فقد جاءت، هنا، للتعبير عن الأشياء المهموسة الخافية، كما في المقطع السّابق، والمقطع التّالي:

هذا وطني يبدأ

فابدأ

من أسنانِ السّور السّرّيّة

في سجنٍ ليس له سعة

---

1 . قاسم حداد، **التماعات**، الأعمال الشعرية، ١: ٦١٥.

أبدأ من قانون يعزف زعزعةً وزعاقًا

من زفرة شَعبٍ يعجزُ عنه الهزْم

فيعبر جلجلةَ اللجَ ويسمو

ويقول في القصيدة نفسها:

أبدأ من موتِ صديقٍ صاح بصمتِ الكون

أكون صدىً لصريرِ البابِ المفتوح

هذا المقطع يشي بالقوة والتمرّد وارتفاع الصّوت (الصّراخ) احتجاجًا وثورة ورفــضًا على الوضع الرّاهن، وقد جاء تكرار حرف الصّاد موائمًا للدّلالة التي يــسعى الــشاعر إلــى تعميقها، فالصّاد" صوت رخْو وهو تفخيم لحرف السّين صفيريّ مثله، إلّا أنّه أملأ منه صوتًا، وأشدّ تماسكًا"[1]. وكأنّ الشّاعر يسعى -بتكرار هذا الحرف- إلى التماسك والصمود والثورة.

ويقول في القصيدة نفسها:

نبدأ

من لغْلغةِ اللغةِ المغلولة

من غرْغرةِ الدّم بنحْر شهيد

....

---

١. حسن عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها (دراسة)**، ص٧٣، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.

أبدأ من جسرِ الغامضِ والمعجز

والّلغْز وسنّ الواقع والجامد واللين

يتّضح في هذا المقطع تكرار حرف الغين، وهو حرف يشي بالغور والغموض، فضلًا عن أنّه يوحي "بالامّحاء والعدم أيضًا"(١)، وهو صورة صوتيّة يقابلها في الطبيعة صورة تمثيليّة للاهتزاز والاضطراب وبعثرة النّفْس(٢). ولا تبتعد هذه المعاني كلّها عن المعاني والدلالات التي يبوح بها هذا المقطع ؛ فــ "اللغلغة"، وهي العُجْمة في الكلام(٣)، و"المغلولة"، و"الغرغرة" و"الغامض"، و"اللغز"... كلّها كلمات ذات دلالات تحيل على الغموض والسرّيّة، وهو ما يعمّقه صوت الغين الذي كان له حضور واضح في هذا المقطع.

ويمكن القول إنّ هذه القصيدة هي قصيدة صوتيّة بامتياز، أي أنّ الشاعر يحاول توظيف الطّاقات الصوتيّة للغة ما أمكن، ففضلًا عن تكرار الحروف نجد تكرارًا لبعض الصّيَغ الصّرفيّة التي تضفي تأثيراتٍ صوتيّةً على دلالة المعنى؛ نلحظ استعمالًا لكلمات مثل: هَلْهلة، زَعْزعة، جَلْجلة، لَغْلغة، غَرْغرة، خَلْخلة، رَقْرقة، الهَسْهاس(٤) (هَسْهس)، يدندن (دَنْدن)، نَهْنهة. وكلّ هذه الألفاظ مشتقّة من أفعال رباعيّة تَماثَلَ فيها الحرف الأوّل والثالث كما تماثل فيها الثاني والرابع. وهذا الضّرب من الأفعال الرباعيّة يتميّز عن الثلاثي الأصليّ "بزيادة مقطع يضخّم حجْم الفعل ليقوّي طاقة التعبير بحكاية أصوات الشّيء المعنيّ أو تصوير حركته أو نوره أو أثره في النّفس بالأصوات فهو بذلك متميّز بإيقاع ذاتيّ من شأنه، إذا وُظّف في

---

١. عباس حسن، **دراسة خصائص الحروف ومعانيها**، ص٧١ .

٢. نفسه.

3 . **لسان العرب**- ل غ ل غ.

4 . الهَسهاس: السّريع، وقيل: الذي لا ينام الليل عملًا. (**لسان العرب**- هــ س س).

الشّعر، أن يفرز أساليب من الإيقاع مختلفةً بحسب عدد الأمثلة وتوزيعها في النّص"(1).

فالشاعر، في هذه القصيدة، ينزع نزوعًا واضحًا إلى البحث عن نوع معيّن من البنى تعميقًا للجانبين: الدّلاليّ والإيقاعيّ.

---

1 . محمد الهادي الطرابلسي، **تحاليل أسلوبية**، ص٧١، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٢؛ نقلًا عن هنري فلاش، الجامع في فقه اللغة العربية، ٢: ٤٢٦– ٤٤٦، بيروت، ١٩٨٦.

الفصل الرابع
التّضادّ

الفصل الرابع

التّضادّ

تعدّدت معاني التّضادّ عند العرب القدماء فمنهم من عدّه "نوعًا من الاشتراك اللفظيّ"(1) فعرّفوه بقولهم: "هو عبارة عن كلمة واحدة ذات معنيين، يصل الخلاف بينهما إلى حدّ التّناقض، كقولهم باع بمعنى: باع واشترى"(2). وآخرون عدّوه من باب المقابلة، وهي "أن يُؤتى بمعنيَين متوافقَين أو معانٍ متوافقة، ثمّ بما يقابلها على التّرتيب...".(3) ومنهم من عرّفها بـ "الجمع بين المتضادّين أي معنيين متقابلين في الجملة".(4)

لا تقتصر ظاهرة التّضاد على النّصوص الأدبيّة حسب، إنّما تتعدّاها إلى الوجود برمّته، وهذا ما أكّده عبد الرّحمن بدويّ بقوله: "والوجود في مُشاقّة مع ذاته.. التناقضُ جوهرُه، والتّغيير قانونه، الذي يجري عليه في تحقّقه. والتغير معناه المغايرة، والمغايرة أن يصير الشّيء إلى ذاته، وهذه الغيريّة معناها وجود التّضادّ في طبيعة الوجود.. وإذا كان التّغيّر جوهر الوجود كان التّضادّ من جوهر الوجود كذلك..."(5).

---

1 . السيوطي (عبد الرحمن جلال الدين)، المزهر في علوم اللغة، ١ / ٣٨٧، تحقيق: محمد أحمد جاد الله المولى، ومحمّد أبي الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، القاهرة، ١٩٥٨.

2 . ضاحي عبد الباقي، **لغة تميم- دراسة تاريخية وصفية**، ص٥٩٦، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مجمع اللغة العربية، القاهرة.

3 . الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ٢: ٤٨٥، دار الكتاب اللبناني، ط٥، بيروت، ١٩٨٠.

4. نفسه، ١: ٣٨٧.

5 . بدوي، عبد الرحمن، **الزمان الوجودي**، ص٢٤، دار الثقافة، ط٣، بيروت، ١٩٧٣.

والتضاد ظاهرة شائعة في الشّعر قديمه وحديثه، فهو "أحد المنابع الرئيسة للفجوة: مسافة التوتر...، وإنّنا إذا أحسنّا اكتناه التّضادّ وتحديد مختلف أنماطه ومناحي تجلّيه في الشّعر، استطعنا، في نهاية المطاف، أن نضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازًا وقدرة على معاينة الشّعريّة وفهمها من الدّاخل وكشف أسرارها"(١).

تشكّل بنية التّضاد داخل النّص خلخلة في بنية اللغة التي تغدو قائمة على المخالفة والمصادمة، لكنّها خلخلة إيجابية توقظ المتلقّي وتستفزّه وتنبّهه ليبقى متّصلًا مع النّص مشدودًا إليه.(٢)

تتميز الأضداد بفاعليّتها الدّلالية بقدرتها على كشف العلاقات الدّاخليّة في النّص، وذلك "برفضها للضّوابط المعياريّة والثّوابت الوضعيّة بما فيها من هيمنة اللغة التي تجمّد الدّلالة، وتربطها بأحاديّة المعنى الوضعيّ، الأمر الذي يجعلها احتماليّة تقبل التّحوّل والمراجعة بين وجوه تتباين ولا تنتهي"(٣).

ولا تتوقّف فاعليّة التّضاد على هذا حسب، إنّما تتعدّاها إلى النّهوض بالمحمولات النفسيّة والانفعاليّة التي تعتري الشّاعر، فإذا كان الوجود "في مشاقّة مع ذاته"(٤) فمن الطبيعيّ، إذًا، أن تنعكس هذه التضاديّة والمشاقّة على أشكال التعبير التي تمتح من معين هذا الوجود، بتمظهراته ومضامينه المتنوّعة.

---

1 . كمال أبو ديب، **في الشعرية**، ص٤٥.

2 . موسى ربابعة، **جماليات الأسلوب والتلقي**، ص١٥٠، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، ٢٠٠٠.

3 . أسيمة درويش، **مسار التحوّلات– قراءة في شعر أدونيس**، ص٢٥٨، دار الأدب، بيروت، ١٩٩٢.

4 . عبد الرحمن بدوي، **الزمان الوجودي**، ص٢٤.

والتّضادّ واحد من الأساليب الفنّيّة البارزة في تجربة قاسم حدّاد الشّعريّة، فقد أسهم هذا الأسلوب أيّما إسهام في التّعبير عن مكنونات النّفس المتعالجة ورؤاها المتعارضة، التي تنمّ على قلق وجوديّ وفكريّ وإبداعيّ تجاه الحياة والكون. كما أسهم هذا الملمح في البنى اللغويّة التي تضمنتها نصوصه الشعريّة، يحدوه في ذلك إلحاحه على الحرّيّة متطلبًا أساسيًّا وضرورة ملحّة من ضرورات الحياة والإبداع. يقول([1]):

وها أنا قابَ قوسينِ من الفقْد

وهي تلهو بي وحيدَ القلبِ والجسدِ والشّفتين.

أحسنتُ لها المديحَ، لعلّها تمنحني الرّثاء.

ستذكرني في نسيانِها... وحيدًا

شحذتْه المعاركُ وغرّر به الولع.

ينبني هذا المقطع، والقصيدة جلّها، على ثيمة التّضادّ التي تنهض في التعبير عن عمق المعاناة والمأساة التي يعيشها الشاعر بعيدًا عن وطنه، فهو يخاطبه بصيغة المرأة الحبيبة التي بالغت في التنكّر له والابتعاد عنه، فيما أوغل هو في الوفاء لها والتقرّب منها، في جوّ من الاستعطاف والاسترحام والتذلّل الذي من شأنه أن يُجلّي معاناتَه عن طريق المبالغة في طرفَي التّضادّ.

يبدأ أوّل ملمح من ملامح التضادّ في هذا المقطع في سطره الأوّل (**وها أنا قاب قوسين من الفقد**)، فقوله "**قاب قوسين**" يبوح بقدر كبير من القرب، لكنّه، هنا، قرب من الفقد

1 . قاسم حداد، قبر قاسم، الأعمال الشعرية، ٢: ٣٦٥.

والبُعد والإقصاء. لقد كان لهذه الجزئيّة التضاديّة فاعليّة كبرى تمثّلت في التوتّر النفسيّ الذي حقّقه التّركيب، ولا إخالني أبتعد كثيرًا إذا قلت إن ثمّة رغبة جامحة في لا شعور الشّاعر في الاقتراب من المحبوبة/ الوطن، هذه الرّغبة التي استبقته إلى التمثل والظّهور ارتطمت بالواقع المرير، فالشاعر بعيد، والحبيبة تمعن في التنكّر له، فيتحول القرب إلى قرب مضادّ لرغبة الشّاعر، إنّه القرب من البعد والنفي والاستلاب.

لكي يعمّق الشاعر هذه الثيمة عزّز هذه البنية التضاديّة بتشكيل بصريّ يتمثّل في البياض الطّباعيّ الذي يتلو ضمير المتكلم (أنا) في السّطر الأول، كما تلا ياء المتكلم في السّطر الثاني، إنه يعبّر عن إفراد الذّات وتوحّدها ليس على أرض الواقع حسب، إنّما على رقعة النّص الكتابية، أيضًا.

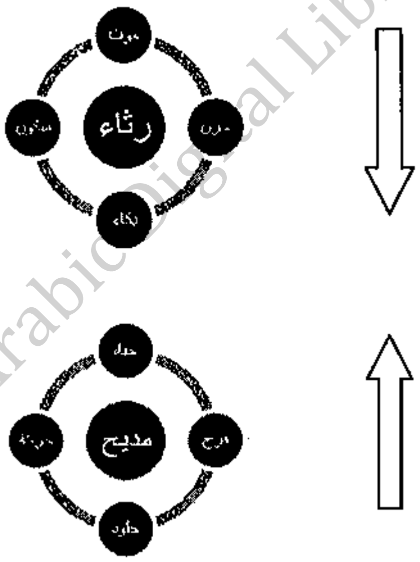
أمّا في السّطر الثاني (**وهي تلهو بي وحيد القلب والجسد والشّفتين**) فيكمن التّضادّ في جَمعه بين الوحدة والازدواج، في تركيب يثير الدّهشة والغرابة، لكنّها، بالتأكيد، غرابة إيجابيّة تُعدّ خصيصة لازبة من خصائص الشّعر؛ فهو يقول "**وحيد الشّفتين**"، ونلحظ أن لفظة "الشفتين" تموضعت في آخر السّطر، بعد أن مهّد الشاعر لإضافات انزياحية استعارية لكنّها خالية من التضادّ:

- وحيد القلب
- وحيد الجسد

ثم تأتي لفظة "الشفتين" لتشكّل بنية ضدّية تسهم في كسر نمط الانزياحَين الأولين، بهذا يكون الشاعر قد شكّل لافتة إشارية تهزّ المتلقي وتنبّهه لحالة الشاعر الغارقة في الوحدة التي

اجتاحت قلبه وجسده، ثمّ شفتيه، والأمر الطبيعي أن تكون الشفتان أكثر شيءٍ بعدًا عن التوحّد، فهما اثنتان، ولم نعرف أنّ ثمّة شخصًا بشفة واحدة، ومع ذلك فالشاعر يجعل هذه الوحدة تنال أكثر الأشياء تأبّيًا واستعصاءً عليها.

أمّا التضادّ الثالث فيبدو في السّطر الثالث (**أحسنتُ لها المديح، لعلها تمنحني الرثاء**)، فـ "المديح" و"الرثاء"، وإن كانا من حقل واحد هو أغراض الشّعر، يحيلان على ثيمتين ضدّتين تمامًا، الأولى تفضي إلى الاحتفاء بالممدوح والإعلاء من شأنه وصفاته الخَلْقيّة والخُلُقيّة، فيما تحيل الأخرى على ثيمة الموت والفناء والتحسّر والتفجّع على الميت. ولو حاولنا تمثيل هذه العلاقة بين الثيمتين وتداعيات كلّ منهما لبدت كما يأتي:



الشاعر ← الحبيبة

الحبيبة ← الشاعر

إنّ الشّاعر يشتغل على علاقات اللغة وإيحاءاتها بصورة فاعلة، ويحاول أن يقدّم دفقته الشّعريّة بكلّ محمولاتها وتفاصيلها، فنظرة أخرى إلى بنية التّضادّ تجلّي ذلك بوضوح، فالشاعر يسند لنفسه الفعل "أحسن"، فيما يسند إلى الحبيبة فعل تمنح، فالفعل الأوّل يعمّق ثيمة

الوفاء فيما يعمّق الآخر ثيمة التفضّل، فهما فعلان يشتغلان في اتجاه التّضادّ وفاعليّته الدّلاليّة التي حاول الشاعر تعميقها بغير وسيلة من الوسائل التعبيريّة الكلاميّة والبصريّة.

أمّا التضادّ الثالث في هذه المقطوعة فيتمثّل في السّطر الرابع (**ستذكرني في نسيانها... وحيدًا**) حيث يتّضح التّضاد بين ثيمتي التذكّر والنّسيان. وهو تضادّ شديد الغرابة، فكيف يكون التذكّر في النسيان؟! هذا التساؤل الأوّل الذي يقفز إلى ذهن المتلقّي يشكّل إشارة تستوقفه ليتساءل عن طبيعة هذا النّسيان. ولمّا كان النسيان سلسلة من الإقصاءات والتثبيطات لبعض الذّكريات التي لم تعد تهمّ الإنسان، فيدفع بها الدّماغ إلى دائرة اللاوعي وحيّز اللاشعور، فإنّ الشّاعر، دون شك، كان في يوم ما في مركز اهتمام الحبيبة لكنّه الآن خارج اهتمامها. لكن غياب الشاعر من ذهن الحبيبة هو غياب ناقص، بمعنى أنّه حضور منزاح إلى دائرة الّلاوعي، فالحبيبة ستذكر الشاعر في عزّ نسيانها، كأنّ النسيان صار حالة مستحوذة على الحبيبة بكلّ تفاصيلها، أخيرًا سيخطر الشّاعر من ركام النّسيان، بصورته التي تعمّق فعل الوفاء والحنين الذي ألحّ عليه في القصيدة كلّها، صورته التي يبدو فيها "**وحيدًا، شحذته المعارك وغرّر به الولع**" لكن المفارقة الغريبة أنّ هذا التذكّر لن يتحقّق إلّا بعد فوات الأوان، بعد موت الشاعر:

حيثُ لا يكون الغريبُ موجودًا

وليسَ في البحرِ قرصانٌ تكاتبُه

ليُسعفَها بغارته الأخيرة..

وحيدًا في البحر.

لم تتحقّق هذه الكثافة اللغويّة وهذا الإدهاش كما لاحظنا بدهشة التّضادّ المتحقّق بين فعلَي التذكّر والنسيان والمقابلة بينهما، بل إنّ الشّاعر عمد إلى اجتراح نوع من الدّهشة المركّبة، متولّدة من امتزاج هذين الضدّين بحيث لا تغيم الدّلالة مبدئيًّا، ويرتبك المتلقّي وهو يبحث عن مخرج يسوّغ هذا الاختلاط والمزج إلى أن يعرف أنّ فعل التذكّر لم يتحقّق إلّا بعد موت الشاعر، لذا فقد غرق هو في النسيان في غمرة استدعاء هذه الحبيبة صورته البطوليّة ولكن كلّ ذلك يتمّ بعد فوات الأوان؛ بهذا يكون الشّاعر قد صعّد حالة التّوتّر والانفعال وكسرَ أفق التوقّعات بهذا المزج الغريب بين المتضادّات.

وفي قصيدة "زفير الأحجار"([1]) يقول قاسم حدّاد:

يحضنُك الفكّ كأنّه رأفة القصل

يحتازك نصلٌ وهو يجهش

تحسبُه الأمّ تنتخبُ لك المهد، فيما هو لحدُكَ المحتوم.

نجد في هذا المقطع تضادًّا اسميًّا بين كلمتَي "المهد" و "اللحد" في السّطر الأخير، وهو تضادّ قائم على محاولة من الشاعر للتعبير عن رؤيته للحبّ وتجلية حقيقته كما يراها. فالحبّ، كما يراه الشاعر، ذو طبيعة ضدّيّة، نسعى إليه ونتهالك عليه وهو يُهلكنا ويودي بحياتنا. هذه الرؤيا تجاه الحبّ مثّلت البؤرة التي تجمع شتات النّص من خلال تعميق الضدّيّة فيه، "حيث يتحوّل السلبيّ إلى إيجابيّ والذّاتيّ إلى كونيّ في معادلة: الهدم/ البناء في وقت واحد. فالفعل إذن، لا يستدعي الأضداد (أو سوى ذلك) لتكوين سياق للمقطع أو القصيدة فحسب بل [كذا]

---

1 . قاسم حداد، قبر قاسم، الأعمال الشعرية، ٢: ٣٦٦– ٣٦٧.

لتكوين حركة داخليّة تفجّر الدّلالات الضّديّة، التي ستقوم بنقض الدّلالات الصّريحة لهذه السّياقات في سطح النّص بأزمانها المختلفة"(1).

إنّ طرفي التّضادّ، هنا، (المهد، واللحد) يشكّلان ثيمتين متصارعتين في النّص، الأولى تفضي إلى البداية والولادة والحياة، والأخرى تفضي إلى الانتهاء والموت والفناء. الأولى حركة من الدّاخل إلى الخارج، ومن العتم إلى النّور، ومن الضّيق إلى الاتّساع؛ والأخرى حركة مضادّة تمامًا، فهي تتّجه من الخارج إلى الدّاخل، ومن النّور إلى العتم، ومن الاتّساع إلى الضّيق. والشّاعر يرشّح هذه الثيمة الضّديّة بتضادّ تضافري يجمع بين الفعل والاسم؛ فالفعل المنتمي إلى الطّرف الأوّل من أطراف التّضاد (المهد) فعل يحيل على الاختيار والاصطفاء (ينتخب)، فيما يحيل الاسم المنتمي إلى الطّرف الآخر على الإلصاق والجبر (المحتوم). هذه التركيبة الضّديّة أسهمت في تجسيد رؤية الشّاعر لطبيعة الحبّ، وهي طبيعة تتحرّك بشكل متوازٍ مع طبيعة الحياة والموت، الولادة والفناء، فالنّاس تفرح بالولادة رغم أنّهم يعلمون يقينًا أنّهم سينتهون إلى الموت، كما أن المحبّ يُقبل على الحبّ ويفرح به رغم أنّه يعلم يقينًا أنّه سيفضي إلى عذاب ومعاناة في زمن لا يقدّر الحبَّ ولا يحفل به.

ليس هذا حسب، فالشّاعر يوظف المفارقة القائمة في السّطرين الأولين ليعمّق الثيمة نفسها؛ متمثّلة في قوله "**يحضنك الفك**"، وفي قوله "**رأفة القصل**"، وفي قوله "**يحتازك نصل وهو يجهش**". كل هذه المفارقات التي حشدها الشّاعر في المقطع السّابق تبوح بهذه الضّديّة التي أدهشت المتلقّي وعمّقت الدّلالة، فالفكّ لا يحضن بل يطحن ويسحق، والقصل لا يرأف، وكذلك فإنّ النّصل لا يحتازه ويجهش. إنّ هذا الموت المتربّص الذي يجمع في كنفه الحياة ويجاورها

---

1 . أسيمة درويش، **معسار التحولات**، ص٢٧٨.

لهوَ موت غريب، موت أقرب ما يمكن وصفه بالفناء الصّوفيّ، الذي يتوسّل بالفناء من أجل المعرفة والوصول والحياة الأخرى(١).

لقد استطاع الشّاعر بهذه البنية الضدّيّة، تؤازرها بنى ووسائل أخرى أن يفاجئ المتلقّي بكشف الوجه المخبوء للأشياء، وكأنّه يريد أن يقول إنّ لكلّ شيء وجهين، ظاهرًا وباطنًا، فالاحتضان الرّقيق هو الوجه الآخر للفك الشّرس، والرّأفة اللطيفة هي الوجه الآخر للفصل العنيف، كما أنّ الموت البغيض هو الوجه الآخر للحبّ المرغوب فيه الذي نسعى كلّنا إليه.

لقد استطاع الشّاعر توظيف التّضادّ لتعرية الحقائق وكشفها، والإبانة عن حسنات الأشياء ومساوئها(٢) كما استطاع الاستحواذ على مشاعر المتلقّي وجذبها إلى مدارات كونه المتفرّد بفاعليّة الحركة وحيويّة التّعاقب والصّيرورة، واستمراريّة التّدفّق والتّجدّد، والتّضادّ الذي يربط الأنساق ربطًا جيدًا بفاعليّته الدّلاليّة(٣).

ويقول قاسم في نهاية القصيدة نفسها:

---

1 . يورد النيسابوري في كتابه "منطق الطير" حكاية الفراشات الثلاث وهي حكاية تجلّي صور الفناء والكشف والمعرفة، إذ طارت إحدى هذه الفراشات "وما أن رأت الشمعة وسط ردهات القصر حتى أسرعت بالعودة وأخذت تصفها، لكن ناقدهم سفّه رأيها، فطارت أخرى وطافت حول الشمعة ثم عادت وقصّت على الجميع ما رأت، لكن ناقدهم لم يقنع بكلامها وسفّه رأيها، كذلك، فطارت فراشة ثالثة وألقت بنفسها في نار الشمعة فاحترقت كلّها في النار وأفنت نفسها كليّة وهي غاية في السرور، وما أن شملتها النار عن آخرها حتى احمرّت أعضاؤها كلون النار، فما أن رآها ناقدهم حتى قال لقد أصابت هذه". (فريد الدين العطّار النيسابوريّ، **منطق الطير**، ص١٠٩، ترجمة: بديع محمد جمعة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٤).

2 . عاصم "محمد أمين" بني عامر، **لغة التضاد في شعر أمل دنقل**، ص٦٠، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥.

3 . عصام شرتح، **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل (دراسة)**، ص٥١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.

لماذا كلّما انتابكَ الذّعر

هفوتَ بأحلامِك إلى حبّ يسبق الموتَ ويليه؟

هل لديك أسماءٌ واضحةٌ لشمسِ أيامك؟

هل لديك أيامٌ لا ينال منها الوقتُ ولا يطالها المكان؟

ذاهبٌ في وطأة الغياب وعذابِ القميص وجنّة الذئب،

ما كان لك أن تبذلَ جسدك لمهبّ الحبّ الصّارم،

مثلما يضعُ الفارسُ شغافه في شفرةِ السّيف..

ويحلمُ بالنّجاة.

يتجلّى التّضادّ بداية بين الفعلين "يسبق" و "يلي"، وهما فعلان مسندان إلى فاعل واحد هو "الحبّ". فكيف يكون الحبّ سابقًا وتاليًا في الوقت نفسه؟ إنّ هذه الضدّيّة التي عمد الشاعر إليها هي ضدّيّة حلميّة، بمعنى أنّها ضديّة غير منطقيّة تتواءم مع قوله "**هفوت بأحلامك...**"، فالشّاعر يهيمن عليه الذّعر، ذعر الموت ونفاد ماء الحياة وانطفاء جذوة الحبّ الذي شكّل هاجسًا كبيرًا ومحوريًّا في القصيدة، لذا فهو يحلم بنوع خاصّ من الحبّ، حبّ عصيّ على الموت والانمحاء، حبّ يسبق الموت ويليه. لكن هل هذا ممكن؟ إنّ الشاعر لا يرى إمكانة تحقّق ذلك، فيطرح أسئلة تتضمّن دلالة النّفي، نفي أن تكون ثمّة أيّام "**لا ينال منها الوقت ولا يطالها المكان؟**" إنّ هذا السؤال الكبير المؤرّق الذي يطرحه الشّاعر على ذاته يشكّل نوعًا من الإحباط والاستسلام لفاعليّة الزّمن التدميريّة التي تنال من أجمل الأشياء لدينا وأكثرها حميميّة.

ويستمرّ الشّاعر في تعميق رؤيته تجاه الحبّ، ورفض الاستسلام له، فهو يلوم نفسه على استسلامها لرياح الحبّ والإذعان لها، فيشبّه هذا الفعل بحال الفارس يضع نفسه تحت حدّ السيف ويحلم بالنّجاة، هذه المفارقة الغريبة هي صورة تمثيليّة تجسّد حال الشّاعر مع الحبّ.

في نصّ آخر بعنوان "الكواسر" يقول قاسم حدّاد([1]):

أسَعُ المدى

وتضيقُ بي طرقاتُ أرضي

في هذين السّطرين الشّعريّين تبدو ثيمة التّضادّ واضحة بين ثنائيّة الضّيق والاتّساع، وهي ثنائيّة تحيل على طرفين يبدوان متناقضَين أيضًا، الأول يمثّله الشاعر بامتداد روحه واتّساع آفاقه ورؤاه وانفتاح خياله الفنّي على الأشياء وما وراء الأشياء، إنّه الاتساع النفسيّ والرّوحيّ الذي يتجاوز الأشياء بماديّاتها المحدودة إلى أثرها النفسيّ وفعاليّتها الرّوحيّة. أمّا الطّرف الآخر فتمثّله الطرقات التي تضيق بالشّاعر، وهي، هنا، الطرقات بمعناها الفيزيائيّ وأبعادها الواقعيّة. لقد جلّى التّضادّ في هذين السّطرين الهوّة الواسعة بين معطيات الشّاعر ورؤاه الممتدّة من جهة، ومعطيات الواقع الفيزيائيّة، وقد نجح هذا التّضادّ في تعميق طرفَي التّضاد، فبدا الاتّساع اتّساعًا غير متناهٍ، فيما بدا الضّيق ضيقًا مبالغًا فيه أيضًا. هنا، تكمن مهارة الشاعر في استدعاء هذه التضادّات للتعبير عن حالة التأزم النفسيّ والإحباط والشّعور باللاجدوى والاغتراب، لذا نراه يقول بعد هذين السّطرين مباشرة:

أينما أمضي تطاردني الكواسرِ

---

1 . قاسم حداد، **يمشي مخفورا بالوعول**، الأعمال الشعرية، ٢: ٨٤.

خيمتي مهتوكة، ولُغاتُ أهلي تحتفي بنهايتي

وتجسّ نبضي

كلّما أرخيتُ أحلامي على حجرٍ مشى

وبقِيتُ في سرّ المدى وبقيت وحدي

كلّما أرخيتُ شدْوني على خشبِ المدينةِ شارداً

تهتاج بي ساحاتُها

وبقيتُ في لغة الصّدى وبقيت وحدي.

ويحيلنا هذا المقطع الشّعريّ على ثنائيّة الحلم والواقع، التي تشيع في جلّ الشّعر الحديث؛ فإذا كان "التباعد بين الواقع والحلم أو اتّساع مساحة كلّ منهما إلى جوار الآخر في النّص، من شأنه أن ينتج صورة البناء الهيكلي العام، فإنّ اقترابهما أو اقترانهما في الجملة الشعريّة أو الصّورة الجزئيّة الواحدة يضفي توتّرًا خاصًّا على مكوّناتها وتركيبها النّظميّ، ممّا يجعل منهما حيّزًا عاطفيًّا وفنيًّا ملحوظًا هو أشبه بالبركان المتفجّر في أرضيّة النّص"([1]). فأحلام الشاعر تتطاير وتتلاشى، وعلى الرغم من أنّه يفعل ما بوسعه للتشبّث بتلك الأحلام وتحقيقها، فيرخيها على حجر، فإنّ الحجر الذي من صفاته الثّبات والسّكون يجنح إلى الحركة والمشي، ليُطيح بأحلام الشّاعر التي ضاق بها الواقع بما فيه الأرض والطّرقات والحجارة وكلّ المعطيات الفيزيائيّة الأخرى، لتظهر الرّوح هي المنتصر الوحيد في هذا المشهد.

---

1 . علوي الهاشمي، **السكون المتحرك– دراسة في البنية والأسلوب– تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجًا**، ٣: ٤٣٢، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ١٩٩٢.

وفي قصيدة "غزالة الليل والنّهار"([1]) يقول:

من العتمة إذنْ

تلك العتمةُ الموغلةُ في الضّوء الواسع

جئتِ   يا غزالةُ ساحلية

من هناك

حيثُ لا يرى في الضّوء

غيرُ الظلامِ الأبيض

من العتمة

حيثُ لا النّهارات تسَع العمل

ولا الليالي الطويلة   تسعُ الحبَّ

أيتها الغزالةُ التي من هناكْ

توغّلي في النّهار   والليل.

تطالعنا ثيمة التّضادّ في هذه القصيدة منذ عتبتها الأولى (**غزالة الليل والنهار**)، وهي ثيمة تشيع في أرجاء القصيدة في تمظهرات، يشكّل البياض والسّواد طرفيها الرئيسيّين. وهاتان الثيمتان تحيلان، بدورهما، على الوضوح والغموض، فالبياض/ الضوء/ النهار/

1 . قاسم حداد، شظايا، الأعمال الشعرية، ١: ٥٠٩.

الوضوح تشكّل طرفًا في البنية التّضاديّة، فيما يشكّل العتم/ السّواد/ الليل/ الغموض طرفًا آخر.

وهذه الصّورة من صور التّضاد تعدّ إحدى السّمات البارزة في شعر البحرين وفي الشّعر العربيّ قديمه وحديثه لارتباطها بالذّات، وهي صورة تدلّ على نموّ بذرة الاستعارة البلاغيّة من زاوية الرؤية البصريّة([1]). ولعل شيوع هاتين الثيمتين يعود إلى سطوة حضور اللونين في أعظم آيتين كونيّتين هما الليل والنّهار، وهما أيضًا ثيمتان تحيلان على الحضور والغياب، أو الموت والحياة، اللذين شكّلا لغزين وجوديّين حار إزاءَهما العقل البشريّ منذ القدم.

في هذا النصّ لا تأخذ الأطراف الضدّيّة شكل التّقابل أو التّناظر، بل تأخذ شكل الاندغام والامتزاج، ولا سيما حين يصف العتمة بأنّها موغلة في الضّوء (السّطر الثاني)، ثم تزداد وتيرة التّضادّ التي تبوح بارتفاع درجة التوتّر النفسيّ والشّعوريّ للشاعر، ليتّخذ الطرفان شكل التّماهي، وتلبُّس كلّ واحد منهما بالآخر، **(حيث لا يرى في الضوء غير الظّلام الأبيض من العتمة)**، لتنتهي القصيدة بدعوة الغزالة إلى التّوغّل في هذين الضدّين: الليل والنّهار.

ولكي نقف على فاعليّة التّضادّ في القصيدة، لا بدّ من معرفة الإشارات والمفاتيح الأولى التي تنبني عليها، والتي أدّى التّضادّ فيها دور البطولة. فالشّاعر يتحدّث عن غزالة، وقد يخطر في بالنا أوّلَ وهلة أنّ الغزالة امرأة، ولكن لماذا هي ساحليّة، ولماذا تجيء من الغموض أو من المابين، ثمّ لماذا يصف مكانها بالبعد (أيّتها الغزالة التي من هناك). لعلّ هذه

---

1 . علوي الهاشمي، **السكون المتحرك**، ٣: ٤١٧.

التساؤلات تدفعنا إلى التخلّي عن فكرة أن تكون الغزالة امرأة، والبحث عن إحالة أخرى تكون أكثر انسجامًا في هذا الموضع.

إنّ المصاحبات والقرائن اللغويّة والدّلاليّة ترشّح أن تكون هذه الغزالة هي القصيدة التي يكتبها الشّاعر، فهي مراوِغة من الصّعب اصطيادها، وهي تأتي من مكان بعيد وغامض، إذ يكون الشّاعر في حالة بين الوعي واللاوعي أثناء الكتابة، ولحظة الكتابة هي لحظة غائمة تتداخل فيها الأصوات البعيدة والأخيلة الغامضة والتّهويمات التي تتوضّح شيئًا فشيئًا مع تنامي البناء الدّلالي فيها. أمّا ثيمتا البياض والسّواد فهما يحيلان على فعلّي الكتابة واللاكتابة، فالكتابة هي السّواد، واللاكتابة هي البياض، أي سطح الورقة قبل الكتابة.

وقد نذهب أبعد من ذلك من خلال البحث وإمعان النّظر في لفظة "الغزالة"، التي تطلق على الشمس أيضًا([1]). بهذا يكون الشّاعر قد وضعنا إزاء حالة من التّداخل الدّلاليّ البنّاء، الذي من شأنه أن يوسّع المعنى ويثري الدّلالة بانفتاحها على احتمالات تغذّي الدّلالة الكلّيّة التي يسعى الشاعر إلى تجليتها وتعميقها، وهي لحظة الكتابة والإبداع وانتقالها من الحيّز الذّهنيّ إلى الحيّز الكتابيّ الماديّ.

إنّ قيمة التّضادّ، هنا، تشيع في نظام العلاقات التي يسهم في إنتاجها، وعلى هذا فإن تأثيره يكمن في تداعيه وتواليه اللغوي، فعمليّات التّضاد الأسلوبيّة تسهم في خلق بنية مثلها في ذلك مثل سائر التّقابلات المثمرة في اللغة([2]). لذا نجد أن التّضادّ، هنا، أسهم في إنتاج الدلالة بتعميق الهوّة بين الفعل واللافعل، بين السّلب والإيجاب، من خلال توظيف التضادّ البصريّ

1 . انظر: لسان العرب- غ ز ل.

2 . صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٢٥٦، كتاب النادي الأدبي، جدة، ١٩٨٨.

بين اللونين الأسود والأبيض اللذين شكّلا لافتة إشاريّة مهمّة ومؤثّرة على صعيدَي البنية الدّلاليّة والبنية الجماليّة.

وفي قصيدة أخرى يقول حدّاد([1])

يتَضحْضَح

وهم يترعون القلبَ به

حتّى إذا سكِر الرّأس

ضجّت الطريقُ بالتّهاليل

وأوشكَ الوضوحُ أن يتغمّض

تخرجُ طفلتُه تترنّح

تقول لهم: (ثُمالتُه دنتْ فادْخلوا

أنقذوه)

ثمّة تضادّان في هذه القصيدة، الأوّل يمثّل طرفيه الفعلان "يتضَحْضَح" و "يترعون"، ويولّد هذا النّوع من التّضادّ الفعليّ "صراعًا وتوترًا بين طرفين وأطراف متعدّدة، عبر فاعليّة مزدوجة تخلق تحويرًا في الدّلالات اللغويّة، وتبديلًا في الأشكال الثابتة، وذلك الازدواج يؤدّي في النّص، إلى تشكيل تحوّلات ومتغيّرات دلاليّة"([2]) فإذا كان الفعل "يتضحضح" يحيل على

---

1 . قاسم حداد، **شظايا**، الأعمال الشعرية، ١: ٤٦٥.

2 . عصام شرتح، **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل**، ص٥١.

النّقصان والاضمحلال والتّلاشي، فإنّ الفعل "يترع" المسند إلى الجماعة الغائبين يحيل على الزّيادة والامتلاء والحضور. لكن هذه الأفعال المتضادّة لا تتوقّف عند دلالاتها المباشرة، إنّما تتعدّاها إلى فاعليّة أخرى وإن كانت لا تتخلّى عن دلالاتها المباشرة بشكل كامل، فالتضحضح/ النقصان/ التّلاشي... يصبح ذا فاعليّة إنتاجيّة من خلال تضادّه مع الترع/ الامتلاء/ الزّيادة... كون الأوّل سببًا في حدوث الآخر. إنّ هذه المعادلة التي تبدو، في ظاهر الأمر، بسيطة وساذجة تصبح ذات دلالات كبرى تنسحب على كثير من معطيات الحياة والكون، فليست تتوقّف الدّلالة على نخب ينقص ليملأ القلب، إنّما تتعدّاها لتصبح معادلة كبرى، فالكون كلّه مبني على هذه الثيمة، وكلّ ولادة هي موت لا للمولود بل للوالِد، وكلّ زيادة يقابلها نقص؛ وهكذا تتجاور الأضداد في الكون: الموت/ الحياة، الفرح/ الحزن، الغياب/ الحضور... وغيرها من التّضادّات الكثيرة التي لو أنعمنا النّظر فيها لوجدنا أنّها متلازمات ينطوي كلّ منها على نقيضه.

ولو ذهبنا أبعد من هذا في تأمّلنا الفعل الذي يتصدّر القصيدة (يتضحضح) لوجدنا أنّه ينطوي، بنفسه، على دلالات ضدّيّة، فاللفظة غريبة، وأزعم أنّ الشاعر تقصّدها لا لغرابتها بل لانفتاحها على ثيمتين ضدّيّتين هما الحضور والغياب؛ فقد ورد في اللسان أن الضّحّ: الشّمس. وضحضح الأمر إذا تبيّن. ويرى الأزهريّ أنّ الضّحّ كان في الأصل الوِضح، وهو نور النهار وضوء الشّمس. وقيل أصله الضّحي من ضحيت الشّمس. والضّحّ ما برز من الأرض للشمس([1])؛ وهذه كلّها دلالات تحيل على الظهور والتّجلّي. أمّا دلالات الضدّ فقول صاحب

1 . ابن منظور، **لسان العرب**– ض ح ح.

اللسان: والضّحضح والضّحضاح: الماء القليل، والضّحل مثله. وقال الأصمعيّ هو القليل، ماء ضحضاح أي قريب القعر. والضّحضح والضّحضحة: جرْيُ السّراب([1]).

أما التضادّ الآخر فطرفاه المصدر "الوضوح" والفعل "يتغمّض"، وهو لا يتوقّف عند حدّ العبارة حسْب، إنّما تتعدّاه إلى جلّ سطور القصيدة، فهي قائمة على ثنائيّة الخفاء والتّجلّي، فحين يقول: "**ضجّت الطّريق بالتهاليل**" نشعر بحضور طاغ يتمثّل بارتفاع أصوات التّهاليل، وهو نوع من الإعلان عن وجود ومثول تشترك في تعميقه معطيات الصّوت (الضّجيج) والحركة (ضجّ التي بمعنى ارتفع) ومعطيات البصر المتمثّلة في الانفتاح والوضوح (الطريق). لكن هذا الحضور لا يلبث أن يتبعه انحسار وتلاشٍ، فالسّطر التّالي مباشرة يوضّح هذا حيث يقول: "**وأوشك الوضوح أن يتغمّض**"، ولا تخفى الدّلالة الصّرفيّة للفعل يتغمّض التي تفيد التدرّج، وهي ثيمة تنسجم مع التّلاشي والاختفاء التدريجيّ.

ولو تتبّعنا سائر أسطر القصيدة لوجدناها تنبني على هذه الرّكيزة الضّديّة، فبعد هذا التلاشي يأتي قوله: "**تخرج طفلة تترنّح**"، والخروج يعني ظهور وإعلان عن وجود، لتنتهي القصيدة بالسّطر الذي يلي ذلك: "... **فادخلوا أنقذوه**"، والدّخول هنا ضدّ الخروج، وهو فعل يحيل على الاختفاء والتّلاشي أيضًا. إنّ هذه الثنائيّة الضّديّة من الحضور والغياب التي نهض بها تضادّ الأفعال وغيرها، أسهم في بناء النّص وتماسكه وتآزر دلالاته التي تجاوزت، في مجملها، الدّلالات المباشرة لتفضي إلى أمداء أوسع وأرحب.

هكذا نلحظ كيف أسهم التّضادّ بين الأفعال من خلال حركته الأدائيّة، في مفاجأة المتلقّي وجلب انتباهه "إلى دائرة كونه المتفرّد بفاعليّة الحركة وحيويّة التّعاقب والصّيرورة،

---

1 . نفسه.

واستمراريّة التّدفّق والتّجدّد... [فهو] يربط الأنساق ربطًا جيدًا، بفاعليّته الدّلاليّة. وهنا تختلف قيمة كلّ نصّ عن سواه من خلال علاقاته الضدّيّة، وطاقته التعبيريّة، التي تتجلّى في شعريّته، وذلك بتجاوز الأنماط والقوالب اللغويّة المألوفة، وتوظيف للمعادلات الصوتيّة والإيقاعيّة، وسواهما كالصّورة والرّمز والأسطورة"(1)

ويقول قاسم حدّاد في قصيدة "من أبجديّة القرن العشرين":

والحربُ في فيتنام

وفي فلسطينَ فتيلُ مِدفعٍ يركضُ للسّلام

الحربُ في روما وأفريقيا..

وباكستان

....

الحربُ في زماننا تُزعزعُ الأركان

وتهدِمُ العرشَ على ساحتِه

وتسحقُ السّلطان

الحربُ في الكتابِ والأقلامْ

الحربُ في حمامةِ السّلام

---

1 . عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص٥١.

الحربُ في الطّلاب والعمّال والجدران

الحرْب في عمانْ

الحربُ تأتي هكذا بدونما عنْوان

الحربُ مثل الحبّ في الإنسانْ

الحربُ تأتي عندما ينعدمُ السّلام

فتزرعُ السّلام(1)

تتمثّل بنية التّضادّ في هذه القصيدة في ثيمتي الحرب والسّلام، وهما ثيمتان اتّخذتا شكل المفارقة التي من شأنها إثارة الاستغراب والدّهشة ومفاجأة المتلقّي الذي لم يألف مثل هذا التعبير؛ فكيف يركض فتيل المدفع للسّلام؟! وكيف تكون الحرب في حمامة السّلام؟! وكيف تكون الحرب مثل الحبّ؟! وكيف تزرع الحربُ السّلام؟! تساؤلات كثيرة تثيرها هذه التّضادّات التي تدهش المتلقّي وتكسر أفق توقّعاته، وتستدعيه إلى تأمّلها والبحث عمّا تنطوي عليه من دلالات وإشارات نفسيّة وشعوريّة وانفعاليّة.

الشّاعر لا يضع طرفَي التّضادّ في علاقة تقابليّة بحيث يبدوان منفصلين، بل يمزج بين هذين الطّرفين لتزداد وتيرة الانفعال والتوتّر والاندهاش على مستوى النصّ وعلاقة المتلقّي به. ولو تأمّلنا طرفي التّضادّ في العبارة: "**والحرب في فيتنام/ وفي فلسطين فتيل مدفع يركض للسلام**" نلمس مدى توق الشاعر للسلام، ونبذه الحرب. فهو يستدعي آلة الحرب المدمّرة (المدفع) ليلصق بها صفة الرّأفة، فيجعلها تسعى إلى السّلام، كأنّه يقول إنّ الأشياء مفطورة

---

1 . قاسم حداد، **البشارة**، الأعمال الشعرية، ١: ١٢٠.

على السّلام لا على الحرب. والشّاعر يوظّف، إلى جانب أسلوب التّضادّ، أسلوب التّكرار لينهض بالدّلالة الكليّة التي تسعى القصيدة إلى التّعبير عنها، حيث نلاحظ التّكرار الطّاغي لمفردة الحرب سواء بلفظها الصّريح أو بمتعلّقاتها، ممّا يشي بهيمنة هذه الثّيمة ومتعلقاتها على الشّاعر الذي يسعى إلى كسر رتوبتها وقسوتها بهذا التّضادّ اللطيف بعد أن تأمّل فلسفة الحرب والسّلم من خلال طغيان الأولى وهيمنتها على مساحات جغرافيّة ذات دلالات مرجعية كبرى في الوعي الجمعي الإنساني.

لقد عبّر الشّاعر عن هذا الملمح الإنسانيّ العام الذي ينتحي إلى السّلم وينبذ الحرب من خلال هذه الثنائية الضّديّة والعمل على مزج معطياتها في صورة تنمّ على مفارقة كبرى استدعت من المتلقّي الوقوف والتّأمّل، ناهيك بأنّها ثنائيّة تشير إلى قلق الشّاعر الذي يعاني من طغيان آلة الحرب والدّمار التي تفترس معطيات الحياة التي يتوق إليها. فالتضادّ، هنا، يتجاوز الملمح اللغويّ إلى الملمح الإنسانيّ العام والموقف الفكريّ الذي يتبنّاه الشّاعر، وهذا يؤكّد خصوصيّة التّضادّ في أنّه يتعامل مع الأشياء تعاملًا ينقلها من وجودها الثّابت في الطّبيعة إلى عالم تدخل فيه ضمن شبكة من العلاقات، التي تتدرج من خلالها في بنية وجوديّة جديدة، تصبح فيها علاقتها بالذّات علاقة حميمة تقترب من الحلوليّة، وتلغى فيها الحدود الفاصلة التي تقوم عادة بينها وبين الذات"([1]).

بهذا يكون الشّاعر قد قدّم النّص بطريقة "تستثير القارئ، وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفيّ، وذلك لمصلحة المعنى الخفيّ، الذي غالبًا ما يكون المعنى الضّدّ. وهو في أثناء ذلك

---

1 . كمال أبو ديب، في الشعرية، ص٢٣، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧.

يجعل اللغة يرتطم بعضُها ببعضها بحيث لا يهدأ بال القارئ إلّا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقرّ عنده"(1).

وفي قصيدة "مأدبة البحر" يقول(2):

..فجاءنا بكلّ أسماكِه وأعشابه

وقواقعِه وأمواجِه

وكثيرٍ كثيرٍ من الملح

وكان العَشاءُ جاهزًا

هل جرّب أحدُكم أن يدعوَ البحرَ على العَشاء؟!

كان عليّ أن أفعلَ ذلك

فقد كانت حبيبتي تحبّ البحر

إلى درجة الغَيرة

وفي غمرةِ الغضب

وعدتْني أنّها ستقلع عن البحر

إذا دعوتُه على العَشاء لمرّة واحدة فقط

---

1 . نبيلة إبراهيم، "المفارقة"، فصول، ص٣٢، مج٧، ع٣– ٤، ١٩٨٧.

2 . قاسم حداد، قلب الحب، الأعمال الشعرية، ١: ٢٦٥– ٢٦٦.

..فجاءنا بكاملِ حلّته

فتحوّلتِ الدارُ إلى سواحل

وكنتُ أتجرّع غيرتي قدَحًا قدحًا

فيما كان البحرُ يعلّم حبيبتي العوم

وهي تفتعلُ الغرقَ في كلّ مرّة

وقبْل أن يتفجّر الجحيمُ في رأسي

جاء من يطرقُ الباب:

على البحرِ أن يذهب

لأنّ السُّفنَ معطّلة عن السفر.

واسترحت في وداعِ البحر عند الباب

قال: عشاؤكم طيّب ومغرٍ.

وذهَب.

وحين دخلتُ إلى حبيبتي

أسأل عن وعدِها لي

وجدتُها قد أقلعتْ ولكن في البحر.

تنهض القصيدة على سلسلة من التّضادّات والمفارقات التي يؤازر بعضها بعضًا لتكثيف الدّلالة وتعميقها؛ والتّضادّات -كما يبدو- بعضها خفيّ وبعضها صريح وبعضها مفاجئ. فمثال التّضادّ الخفيّ يتمثّل في اجتماع اليابسة مع الماء، فمغادرة البحر مكانه وتخلّيه عن مهامّه وقدومه إلى بيت الشّاعر لتناول العشاء وتحوّل "الدار إلى سواحل" هو شكل من أشكال المفارقة غير المعلنة في النّص. أمّا مثال التّضاد الثاني (الصّريح) فبين ثيمتي العوم والغرق (**فيما كان البحر يعلم حبيبتي العوم/ وهي تفتعل الغرق في كلّ مرة**)، ومثال التضادّ الأخير (المفاجئ) ما تمثّله خاتمة القصيدة التي شكّلت مفارقة كبرى خلخلت وعي المتلقّي وكسرت أفق توقّعاته وأضاعت المعنى الكلّيّ في القصيدة.

لقد وظّف الشاعر هذه التضادّات المتنوّعة لتشكّل مقوّمًا رئيسيًّا في تكامل المشهد الشعريّ، وفي إبراز التّكامل بين عناصر ثلاثة هي الشاعر، المحبوبة، البحر. شكّل الشاعر والمحبوبة طرفين متناقضَين، الأول يمثّل الوفاء، والآخر يمثّل الخيانة والغدر. كلّ ذلك قدّمه متوسّلًا بتقنية السّرد القصصيّ أداةً محورية تسهم، إلى جانب التّضاد، في تكثيف الرّؤية الشّعريّة التي يلتبس فيها الواقعيّ بالمتخيّل، مع ترجيح لصورة المتخيّل وإيقاعه الذي يطغى على القصيدة.

وتتجلّى ذروة المفارقة في القصيدة في خاتمتها؛ حيث انفتاح الفعل "أقلع" على دلالتين ضدّيّتين يحدّدهما متعلّقه؛ فإذا تعلّق بحرف الجرّ "عن" أفاد معنى التّوقف والتّرك، وإذا تعلّق بحرف الجرّ "في" أفاد معنى المصاحبة والانتقال. فالشاعر يفاجئ المتلقّي بقفلة القصيدة التي تذكّر بالوعد الذي قطعته الحبيبة على نفسها إذا ما دعا البحرَ على العشاء مرّة واحدة (ستقلع

عن حبها للبحر)، لكن ما حدث هو العكس تمامًا، إذ أقلعت الحبيبة مع البحر، وتركت الشّاعر في حيرة من أمره، يجترّ مرارة الفراق.

هكذا نلحظ أن المفارقة الضدّية في القصيدة استقطبت المشهد بعلاقات النّصية المتنوّعة ولقطاته المشهديّة المختلفة، بحيث بأّرت المشهد حول عتبة العنوان (مأدبة البحر) ونهض البحر بدور البطولة فيها، مُسهمًا في تعميق ثيمة التّضادّ بين الذات الشاعرة والمحبوبة التي تخلّت عن الشاعر وارتحلت مع حبيبها البحر.

يقول([1])

يا حبيبي

ما الذي يفعلُه العاشقُ مقتولًا

سوى الرقصِ مع الموتِ المؤدّي للحياة

تبرز ثيمة التّضادّ، هنا، في تجاور مفردتي الموت والحياة، فهما يشكّلان طرفَي هذه البنية الضدّيّة التي تُحدث فجوة من التوتّر تنشأ من "إدخال مكوّنين متضادّين في علاقة جديدة، ينشأ نمط متميّز منها من عمليّة مضادّة تقريبًا، هي إحداث شرخ أو انفصام في الواحد المتجانس يؤدّي إلى انقسامه إلى اثنين؛ ولأنّ هذا النّمط ليس موجودًا طبيعيًّا في الفكر أو العالم الخارجي فإنّه يكون سمة مميّزة للإبداع الفرديّ إذ يتجذّر في رؤيا فرديّة محض للعالم وللذات وللكائنات، رؤيا تحويليّة بالمعنى العميق للكلمة تتناول موجودات العالم لا عبر علاقات

---

1 . قاسم حداد، **انتماءات**، الأعمال الشعرية، ١: ٥٧٦.

المشابهة أو التّجاور التي تربطها بغيرها، بل بأن تفتق في صلابة الأشياء ذاتها عوالم جديدة وأبعادًا طريّة ليست كائنة فيها بل هي وليدة الفاعليّة الشّعريّة الغوّارة"([1]).

الشّاعر يحاول أن يعمّق شعوره بالأسى والحزن بتوسّله بهذا التّضادّ الذي يبدو في غاية الغرابة، فالموت بطبيعته لا يؤدّي إلى السّكون والغياب والتّلاشي.. ولا يؤدّي إلى الحياة. هنا، تنشّط مخيّلة المتلقّي ويكُدّ ذهنُه في محاولة تسويغ هذا الانتهاك والتجاوز لما هو مألوف في خبرته، بعد أن يصدمه ويفجأه بهذا "العبث" بعلاقات اللغة المألوفة، لكن هذا "العبث" بالعلاقات القارّة بين الأشياء ليس عبثًا سلبيًا، بل عبثا خلّاقًا و "وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصّورة، وبخاصّة إذا كانت هذه الصّورة توحي بتلك الأبعاد الخفيّة المستترة من تجربة الشّاعر"([2])؛ فالموت في أحد جوانبه حياة، كما أن في القصاص حياة، فالموت من أجل الحريّة والوطن والكرامة... هو شكل من أشكال الحياة التي يمنحها الميت لنفسه ثمّ لمن بعده، فهو حين يموت يحيا ذكره وتفوح سيرته بين الناس بالخير والمديح، ومن منظور دينيّ يمكن أن نقول إنّ الله تعالى أخبر عن الشّهيد بأنّه حيّ عنده، إذ قال "ولا تحسَبَنَّ الذين قُتِلوا في سبيلِ اللهِ أمْواتًا بلْ أحياءٌ عندَ ربِّهم يُرزَقون" (آل عمران: ١٦٩). أمّا الحياة التي يمنحُها الميّت للأجيال التي تليه فتكون بتضحيته في سبيل تحرير الأرض والإنسان.

من هذا التحليل بدت فاعلية التّضادّ، هنا، محصورة في خلخلة وعي المتلقّي وتنشيط خياله وتنبيهه على الدّلالة التي ينطوي عليها التّضاد. فعبارة "**الموت المؤدّي للحياة**" بدت

---

1 . كمال أبو ديب، **في الشعرية**، ص٥٠.

2 . علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص٩٣، مطبعة الشباب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٥.

عبارة منسجمة مع المنطق والخبرة التي يألفها المتلقّي، لكن بعد معالجة ذهنيّة يلجأ إليها ليسوّغ من خلالها هذا الانتهاك الصّارخ لعُرف اللغة.

ويقول في قصيدة "حضور الضمائر الغائبة"(1):

الغابةُ الجميلةُ الشّرسة

تحتازني،

سوارٌ من الوحوشِ التي تغيبُ

أبحثُ عن وحشٍ يعرفُ اللغة

ويفتحُ نوافذَ لي

لي لي لي

فقد اتّسعتِ الصّحراءُ في قلبي

اتّسعتْ

قلتُ يا أصدقائي الذين في الاحتمال

البسوا أظافرَ الضّبع

وهيئةَ الذّئب

وصراحةَ اللبَن

1 . قاسم حداد، شظايا، الأعمال الشعرية، ١: ٥٣١- ٥٣٢.

وتعالَوا

....

تعالوا فالغابةُ الجميلة تفقدُ طراوتَها

ولا يصيرُ الليلُ فضاءا

ولا الأحلامُ نوافذَ ولا الوحلُ

الوحلُ العظيمُ الذي اغتسلْنا به

تطهّرنا بقذارته المقدّسة

من لي

والغابة ذات الجمالِ والحبائلِ

والقتالِ الضّاري

صدرًا عاريًا

حيث لا قميصَ الطّين

ولا أصدقائي المدجّجين بالماء

من لي من لي من لي.

ينبني جلّ هذه القصيدة على ثيمة التّضادّ الذي يعاضد بعضه بعضًا للتعبير عن دلالة محوريّة يسعى الشاعر إلى تعميقها وتبئيرها متوسّلًا- فضلًا عن التّضادّ- بالحذف والتّكرار وغيرهما من الملامح الأسلوبيّة الأخرى.

وتتجلّى ثيمة التّضادّ، بضربيه المباشر وغير المباشر، من عتبة العنوان (**حضور الضّمائر الغائبة**) وتمتد في متن القصيدة؛ ولو حاولنا تمثيل تلك التّضادّات لبدت كالآتي:

حضور ← الغائبة

تحتازني ← تغيب

وحش ← يعرف اللغة

أصدقائي ← البسوا أظافر الضبع/ وهيئة الذئب

الليل ← لا يصير فضاء

الأحلام ← لا تصير نوافذ

تطهّرنا ← بقذارته

قذارته ← المقدّسة

الغابة ذات الجمال وحبائل والقتال الضّاري ← صدرًا عاريًا

مدجّجين ← بالماء

هذه التّضادّات بضروبها المتنوّعة تشير إلى حالة من التوتّر والقلق والاضطراب تكتنف الشّاعر، فهو يشعر بالاغتراب وعدم الانسجام مع محيطه الإنسانيّ والجغرافيّ فضلًا عن الوجوديّ؛ لا سيّما حين يشير بوضوح إلى ثنائيّة الماء والطّين، (حيث لا قميص الطّين/ ولا أصدقائي المدجّجين بالماء...) مثل هذه الغربة حدث بالشّاعر إلى قلب الحقائق القارّة في نفوسنا، ليخرج عليها على صعيد اللغة وعلاقاتها إرهاصًا للخروج عليها على أرض الواقع؛ إنّه الاغتراب الإنسانيّ، اغتراب الإنسان عن أخيه الإنسان، ممّا يجعل الشاعر ينزع إلى تقرّي معطيات الخلاص والحرّيّة والأنس... في غير مظانّها الطبيعيّة بعد أن يئس من العثور عليها هناك، فيعمد إلى "**البحث عن وحش يعرف اللغة**" ويفتح نوافذه له، متوسّلًا بهذا التّكرار الذي ينمّ على إلحاح وتأكيد، "فإذا تتابعت الكلمات المتطابقة أو المتقاربة الأصوات كانت تعني الحثّ أو الكفّ بسرعة أو إعارة الانتباه، وإذا فصل بينهما فاصل فإنّ الهدف المتوخّى من التكرار مرغوب فيه ولكنّه في زمن دوري متثاقل"(١). ومن الطبيعيّ أنّ الوحوش لا تعرف اللغة، بل يعرفها الإنسان. لكن الإنسان، هنا، يتوحّش والوحش يتأنسن، إنّ الشاعر يشتكي من توحّش الإنسان، توحش الأصدقاء الذين يدعوهم لأن يلبسوا "**أظافر الضّبع/ وهيئة الذّئب**" لأنّهم ليسوا جديرين بأن يلبسوا "**قميص الطّين**" كناية عن اتّصافهم باللاإنسانيّة.

لقد اشتغلت فاعليّة التّضادّ في هذه القصيدة على خلخلة البنى والعلاقات القارّة، لا من أجل الخلخلة ذاتها، بل من أجل نقل حالة شعوريّة مُخلخلة، أيضًا، ومهزومة، حالة يختلط فيها

---

1 . محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، ص٣٩.

المطهَّر بالمدنَّس، والإنسانيّ باللّاإنسانيّ، ضمن خطاب، يجمع بين المتنافرات "لإحداث تأثيرات خاصّة"([1]) تغني الدّلالة وتخصّب النّص.

من هنا نفهم عتبة النّص التي أثارت الصّدمة التّضاديّة الأولى في القصيدة قبل الدخول إلى متنها. فـــ "حضور الضّمائر الغائبة" عنوان يشي بدعوة مفتوحة على دلالتين: الضّمائر بمفهومها النّحويّ، والضّمائر بمفهومها الإنسانيّ، وهذا الانفتاح من شأنه إغناء الدّلالة وتكثيف المعنى مع توجيهه إلى الجانب الإنسانيّ الذي يسعى الشّاعر جاهدًا ليصوّر الخلل الذي انتابه واعتراه.

ويقول([2]):

بياض

بياضٌ أخضر

مثل أفيالٍ كثيرة تركضُ

والغابة لا تستيقظ

لا تعرفُ الكتابة

ولا تتعلّم.

1 . J.A. Cuddon, **The Penguing Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, Third Edition, Penguing Books Ltd, P.669.

2 . قاسم حداد، **شظايا**، الأعمال الشعرية، ١: ٥٢٧.

تتجلّى صورة التّضاد في هذه القصيدة في التعبير "بياض أخضر"، وهو شكل من أشكال التّضادّ غير المباشر (الخفيّ)، فالأبيض يقابله الأسود من الألوان، لكن ما هو قارّ في ذهن المتلقي انتفاء أن يكون اللون الأبيض أخضر، وهو ما أثار الملمح الأول للتضادّ، ناهيك بأنّ البياض يفضي إلى الحياديّة والفراغ عند اقترانه بالكتابة، في حين يفضي الاخضرار إلى الفاعليّة والحضور والخصب ومن ثمّ "الكتابة"، فالكتابة هي شكل من أشكال الحضور والثّبات والخصب والتّوالد مقابل المحو والموت والفناء والغياب. فاستعارة صفة الاخضرار للبياض يعدّ انتهاكًا للعُرف اللغويّ والثقافيّ لدى المتلقّي، ممّا يؤدّي إلى كسر أفق توقّعاته، وإقحامه في "لذّة الجديد والمدهش والغريب، وبخاصّة إذا استطاع أن يتجنّب الحكم على هذه الاستعارة من خلال معيار الصّدق أو الكذب، ولكن من خلال قدرة الشّعراء على التّعبير عن تجاربهم بلغة مختلفة وجديدة..."(١).

التضادّ، هنا، يشكّل نوعًا من الإغواء الذي يسبّبه التّنافر في طبيعة العلاقات القائمة بين طرفَيه، ... فالمكان النصّيّ ببياضه يترك الصّمت متكلّمًا، ويحمّل الفراغ كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثّف إيقاع كلٍّ من المكتوب المثبت والمكتوب الممحوّ.(٢) وهذا من شأنه رفع وتيرة الانفعال لدى المتلقّي؛ لأنّ النّص يقترح عليه (المتلقّي) ما لا ينسجم مع ثقافته ومعرفته وخبرته الحياتيّة، لذا فهو يكدّ ذهنيًّا وينشط عقليًّا لتسويغ هذه العلاقات ممّا يعمل على تنشيط منطقة التّخييل لديه.

---

1 . موسى ربابعة، "الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث"، ضمن كتاب **جماليات الأسلوب والتلقي- دراسة تطبيقية**، ص٣٩، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، إربد، ٢٠٠٠.

2 . محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، ٣: ١٥٠- ١٥١، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٦.

ويبدو أن ثنائيّة البياض وضدّه لها خصوصيّة في تجربة قاسم حدّاد لا سيّما إذا اتّصلت بقضيّة الإبداع والكتابة، وهي في الأغلب كذلك، فنجده في موضع آخر يقول(1):

قلمُه يرتجفُ بين أصبعين

يكتب/ يمحو

لا يكتب

لا يعرفُ أنْ يكتب

لكنّنا نقرأ بياضَه بانتشاء.

فهذا المقطع من قصيدة "تجلّيات العذاب محاولة أبدية" التي يصوّر فيها حالة الإبداع والكتابة وما ينتابه حين يفجؤه البياض، فيقف طرفا التّضادّ ندّين عنيدين: البياض/ اللاكتابة إزاء السّواد/ الكتابة، وتكون الغلبة للمحْو ضدّ الكتابة، وللبياض الذي يفيض بلا هوادة، فيجتاح السّواد ويتضاءل أمامه. لكن الشّاعر يجعل من البياض نصًّا ومن الصّمت كلامًا، إنّه صمت يصرخ، وبياض يُقرأ، فالبياض، هنا، يصبح "دالًّا مراوغًا، بالوظيفة التعبيريّة الغائبة، لمدلول فعل الإرادة الغائب (**لكننا نقرأ بياضه بانتشاء**). وإذا كانت القراءة المنتشية تنطوي على تأكيد حضور البياض كلغة أخرى مقروءة، فهذا يشي بجدليّة العلاقة التي تربط بين النّص والمبدع من جهة، والمتلقي من جهة أخرى"(2). إنّه القلق الذي ينتاب المبدع أمام الورقة التي هي

---

1 . قاسم حداد، **شظايا**، الأعمال الشعرية، 1: 510.

2. عبد الله أحمد المهنا، "الخطاب النقدي عند قاسم حداد وصلته بتجربته الشعرية– رؤية نقدية"، **مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية**، ع1، أكتوبر، 1998.

ليست بيضاء كما يبدو للنّاظر، إنّها ملأى بنصوص كثيرة سابقة لا يستطيع المبدع الرّاهن الفكاك منها، وهي الفكرة التي يدور عليها "التناص".

الخاتمة

حاول الباحث في هذه الأطروحة أن يدرس بنية اللغة الشّعريّة عند الشّاعر البحرينيّ قاسم حدّاد، فرصد أهمّ ملامحها المتمثّلة في ظواهر أسلوبيّة محدّدة هي: بنية التّناصّ/ النّصّ الغائب، الانزياح، التّكرار، والتّضادّ. وقد كشفت الدّراسة عن أنّ الشّاعر عمد إلى التوسّل بجلّ الظّواهر الأسلوبيّة الواردة في الدراسة، عن قصد، فهي لم تأتِ عفو الخاطر، بل جاءتْ لتؤدّي وظيفة دلاليّة وانفعاليّة وتخييليّة مهمّة؛

ففي شأن التّناصّ بدت لغة الشاعر غنيّة تمتاح من حقول دلاليّة ومعرفيّة وفكريّة متنوّعة منها الدينيّة، والصّوفيّة، والتاريخيّة، والأسطوريّة...، وهي تنمّ على سعة ثقافته ومعرفته المتنوّعة. وقد عمد الشّاعر، ما أمكن، إلى إعادة صياغة النّصّ الغائب ليغدو جزءًا لا يتجزّأ من النّسيج العامّ والبنية الكليّة للنّص، وقد نجح في ذلك إلى حدّ بعيد، حتّى إنّ جلّ نصوصه التي وظّفت النّص الغائب تمركزت في قانونَين من قوانين التّناصّ هما الامتصاص والحوار. أمّا الاجترار فقد غاب بمعناه السّلبيّ وانضوى تحت قانون الامتصاص؛ فلم يتبدَّ النّص المستدعى نصًّا غريبًا ناتئًا في جسد النّص الجديد، بل كان منسجمًا إلى حدّ بعيد، يعمّق الدّلالة ويسهم في بناء النّص وتنامي ظلاله الدّلاليّة والانفعاليّة من خلال المحاورة والتّفاعل.

ولم يكتفِ الشّاعر بتوظيف نصّ واحد في بعض قصائده، إنّما تعدّى هذا إلى غير نصّ من النّصوص الغائبة التي تنتمي إلى حقب زمنيّة وحقول معرفيّة متنوّعة، ممّا أسهم في تواليّة النصّ وتخصيبه وانفتاحه على أمداء وآفاق دلاليّة متنوّعة، تفضي إلى انفتاحه على التأويل الذي يسمح بغير قراءة للنّصّ الواحد.

أمّا في شأن الانزياح فقد كشفت الدّراسة عن جرأة الشّاعر ومبالغته، أحيانًا، في انتهاك نظام اللغة، متوسّلًا بالتجريب الذي يتناسب مع مشروعه الشّعريّ الحداثيّ، مؤمنًا بعبقريّة اللغة وإمكاناتها اللانهائيّة، وخصوصيّتها الجماليّة والتّعبيريّة، ومعوّلًا على المتلقّي في التّهدّي إلى ظلال المعاني بما يمتلكه من مرجعيّات معرفيّة وطاقات تخييليّة.

وقد نزعت بعض الانزياحات اللغويّة عند الشّاعر إلى الغموض، لكنّه، في تقديري، غموض بنّاء، وإن على المستوى الجماليّ والتخييليّ. ولعلّ هذا ناجم عن الجرأة والمبالغة في الانزياح بحيث يتعذّر على المتلقّي نفيه وإعادته إلى بنيته الأولى التي كانت من قبل.

وأمّا التّكرار فكان أغلبه ذا دلالة لغويّة تقتضيه طبيعة التّعبير. وقد أكسب النّصوصَ تماسكًا بنائيًّا، فضلًا عن ائتلاف أصوات النّصّ الداخليّة وإيقاعيّته الصّوتيّة. كما نمّى درجة التوتّر الانفعاليّ والجماليّ على حدّ سواء.

وتجلّت فاعليّة التّكرار في تمتين العلاقة بين النّص والمتلقّي، وهو غاية من الغايات الكُبَر التي تسعى الفنون، بمختلِف أشكالها وأنماطها، إلى تحقيقه، حتّى تكتمل الرّسالة وتتحقّق دائرة الإبداع.

وكشفت الدراسة في التّضادّ عن كون لغة قاسم حدّاد تنهض، في مجملها، على التّضادّ والتّكثيف، وتعوّل كثيرًا على عبقريّة اللغة وإمكاناتها الهائلة، فضلًا عن التّعويل على المتلقّي في تقرّي الدلالات الغائبة، واستدعاء الظّلال البعيدة للغة، بتحفيز مخيّلته، ونبش مخزونه المعرفيّ، وتثوير آفاقه الرؤيويّة والفكريّة.

كما كشفت الدراسة، أيضًا، عن السّمة غير الاعتباطيّة للتّضادّ، فهو ينمّ على موقفه الفكريّ والنفسيّ الاغترابيّ من الحياة والكون، ويسهم في بنائيّة النّص وتناميه وإثراء المعنى وتخصيب الدّلالة؛ ولقد شكّلت التّضادّات قيمة فنيّة كبرى، ناجمة عن رؤية الشّاعر للكون والحياة بتناقضاتها ومفارقاتها الكثيرة، وكانت بمنزلة المولّدات والمحفّزات التي تركّز أثرها في صدمة المتلقّي وتشكيل لافتة إشاريّة دلاليّة غنيّة تثري المنطقة التخييليّة من خلال المفارقات الصّارخة والبنى الضدّية التي تبدو، أوّلَ وهلة، خطأ فادحًا ينتهك الخلفيّة المعرفيّة والثقافيّة للمتلقّي.

المصادر والمراجع

- أ، ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ترجمة: ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مجلّة العرب والفكر العالميّ، ع١٣، ١٩٩١.
- إبراهيم، نبيلة: "المفارقة"، فصول، مج٧، ع٣- ٤، ١٩٨٧.
- ابن الأثير، ضياء الدّين: المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د، ت.
- أدونيس (علي أحمد سعيد): الثابت والمتحول- بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، ط٢، بيروت، ١٩٧٩.
- ------------- : زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.
- إسماعيل، عزّ الدين: التفسير النفسيّ للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط٤، د . ت.
- ----------- : الشّعر العربيّ المعاصر- قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧.
- الأصفهانيّ، أبو الفرج علي بن الحسين: الأغاني، تحقيق إحسان عباس، وإبراهيم السّعافين، وبكر عبّاس، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٢.
- الأنطاكيّ، محمّد: المنهاج في القواعد والإعراب، مكتبة دار الشروق، بيروت، د.ت.
- أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغويّة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، د. ت.
- باختين، ميخائيل: الخطاب الروائيّ، ترجمة محمّد برّادة، دار الفكر للدراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ١٩٨٧.
- بارت، رولان: الكتابة في درجة الصّفر، ترجمة: محمّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاريّ، حلب، ٢٠٠٢.

- ـــــــــ : من الأثر الأدبيّ إلى النّصّ، ترجمة عبد السّالم بنعبد الله، مجلّة الفكر العربيّ المعاصر– عدد ٣٨، آذار، ١٩٨٦، بيروت.
- باشلار، جاستون: جماليّات المكان، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر– وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠.
- بدوي، عبد الرّحمن: الزمان الوجوديّ، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٣.
- بشر، كمال محمّد: علم اللغة العام– الأصوات، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٧.
- البعلبكي، منير: المورد الحديث– قاموس انكليزي عربي، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٩.
- البغويّ، (الإمام محيي السّنّة أبو محمّد الحسين بن مسعود): تفسير البغوي– معالم التّنزيل، تحقيق محمّد عبد الله النّمر (وآخرين)، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٩.
- بكّار، يوسف: بناء القصيدة في النّقد العربيّ القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار المناهل، بيروت، ٢٠٠٩.
- ـــــــــ : حفريّات في تراثنا النقديّ، دار المناهل، بيروت، ٢٠٠٧.
- ـــــــــ : العين البصيرة– قراءات نقديّة، مؤسّسة اليمامة الصحفيّة، الرّياض، ٢٠٠١.
- ب. كامبل اليسوعي، روبرت: أعلام الأدب العربي المعاصر– سير وسير ذاتية، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر– جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٩٦.
- البكريّ، أبو عبيد: الأمثال، تحقيق إحسان عباس، وعبد المجيد عابدين، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ١٩٨٣.

- بنيس، محمد: حداثة السؤال- بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥.
- ------ : ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.
- بيضون، عباس: قاسم حداد في مجموعة "عزلة الملكات"- لحظة الحداثة والهذيان القاموسي، جريدة السفير، بيروت، ٨٦/٤/١٥.
- التلمساني، عفيف الدين: شرح مقامات النفري، تحقيق جمال المرزوقي، مركز المحروسة، القاهرة، ١٩٩٧.
- الجاحظ، البيان والتبيين: شرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.
- جبر، خالد: تحوّلات التّناص في شعر محمود درويش- ترائي سورة يوسف نموذجًا، منشورات جامعة البترا الخاصة، عمّان، ٢٠٠٤.
- جبر، عثمان: الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٧.
- الجبوري، يحيى: الغزل العذري، دار البشير، عمّان، ٢٠٠٥.
- الجداونة، حسين عقلة: التوسع في الموروث البلاغي والنقدي (رسالة دكتوراه) بإشراف الأستاذ الدكتور يوسف بكّار، جامعة اليرموك، ٢٠٠٣.
- الجرجانيّ، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.

- الجزيري، عبد القادر محمد بن عبد القادر: الدّرر الفرائد المنظّمة في أخبار الحاجّ وطريق مكة المعظّمة، إعداد حمد الجاسر، منشورات دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، الرياض، ١٩٨٣.
- جمعة، حسين: قضايا الإبداع الفني، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣.
- ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ط٢، د.ت.
- جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩١.
- الجيوسي، سلمى الخضراء: الحركات والاتجاهات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠١.
- حداد، قاسم وآخرون: البيانات، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، ١٩٩٣.
- ------ : الأزرق المستحيل يليه مجنون ليلى، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠٠٩.
- ------ : الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.
- ------ : الشبكة العنكبوتية:
http://www.tarafaibnalwardah.com/article10.asp استُفيد من الموقع
بتاريخ ١١ نيسان ٢٠١٣.
- ------ : أيقظتني الساحرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.
- ------ : دع الملاك، دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٩.
- ------ : طرفة بن الوردة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١١.
- ------ : علاج المسافة، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٢.

- حديدي، صبحي: "قاسم حدّاد نهر جنح ضد عادة الماء"، مقدمة الأعمال الشعرية لقاسم حداد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.
- حرب، طلال: معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩.
- حمداوي، جميل: "السميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد٣، آذار ١٩٩٧م.
- حمدي، أيمن: قاموس المصطلحات الصوفي- دراسة تراثية مع شرح أهل الصفا من كلام خاتم الأولياء، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٠.
- الخواجة، دريد يحيى: الغموض في القصيدة العربية، دار الذاكرة، حمص، ١٩٩١.
- خوري، إلياس: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط٢، بيروت، ١٩٨١.
- درويش، أسيمة: مسار التحولات- قراءة في شعر أدونيس، دار الأدب، بيروت، ١٩٩٢.
- ابن الدُمَيْنة: الديوان، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار العروبة، القاهرة، ١٩٥٩.
- أبو ديب، كمال: في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧.
- --------- : نص على نص- نص على عالم- الأزمنة الأولى/ الأزمنة الأخيرة، مجلة كلمات، العددان ١٠- ١١، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، ١٩٨٩.
- ابن ذريح، قيس: الديوان، تحقيق: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨.
- ابن ذريل، عدنان: النقد والأسلوبيّة بين النظرية والتطبيق (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩.

- ربابعة، موسى (وآخرون): جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، ٢٠٠٠.
- ------ : "الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث"، ضمن كتاب جماليات الأسلوب والتلقي- دراسة تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، إربد، ٢٠٠٠.
- ------ : الانحراف مصطلحا نقديًا، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج١٠، ع٤، ١٩٩٥.
- ------ : التكرار في الشعر الجاهلي- دراسة أسلوبية، مؤتمر النقد الأدبي الثاني من ١٠ - ١٣ تموز ١٩٨٨، جامعة اليرموك، الأردن- إربد.
- ------ : التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ٢٠٠٠.
- ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١.
- ريان، أمجد: الشعر البحريني الجديد في ضوء التغير الاجتماعي، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الأول، ٢/ ١٠/ ١٩٨٧.
- زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مطبعة الشباب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٥.
- الزركشي، بدر الدين محمد: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمّد أبي الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨.

- الزعبي، أحمد: النص الغائب- نظريًا وتطبيقيًا- دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٣.
- الزهراني، معجب: لعبة المحو والتشكيل في "أخبار مجنون ليلى"، المؤتمر النقدي المصاحب لمهرجان الشعر العربي بالقاهرة، الفصل الدراسي الأول من العام١٩٩٦- ١٩٩٧م.
- سارتر، جان بول: ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٨٤.
- ساميول، تيفين: التناص ذاكرة الأدب، ترجمة: نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧.
- ابن السراج (أبو بكر محمّد بن سهل النحوي البغدادي): الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٥.
- سقّال، ديزيرة: الأرض الخراب والشعر العربي الحديث- دراسة تأثير قصيدة ت. س. إليوت في الشعر العربي الحديث، منشورات ميريم لبنان، ١٩٩٢.
- سلطان، منير: بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨.
- سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠.
- السيّاب، بدر شاكر: الديوان، دار العودة، بيروت ١٩٧١.
- السيد، عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط٢، بيروت، ١٩٨٦.

- السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين: المزهر في علوم اللغة، تحقيق محمّد أحمد جاد الله المولى، ومحمّد أبي الفضل إبراهيم، وعلي محمّد البجاوي، القاهرة، ١٩٨٥.
- الشابي، أبو القاسم: الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٣.
- شارون، جاك: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نيسان، ١٩٨٤م.
- الشافعي، أبو عبد الله محمد بن إدريس: الديوان، جمَعه وعلّق عليه عبد الرّحمن البسطاوي، ط٣، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٥.
- شرتح، عصام: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
- الشنفرى، عمرو بن مالك الأزدي: الديوان، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦.
- ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية (تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، ترجمة: مبارك حنون وآخرين، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٨.
- صالح، فخري: حيرة الشكل الشعري وتحولات الأسلوب واللغة- عن تجربة قاسم حداد الشعرية، مجلة أوراق، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، عدد مزدوج (١٦-١٧)، ٢٠٠٣.
- الصّكر، حاتم: ترويض النص- دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر- إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب- أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١.
- الطرابلسي، محمد الهادي: تحاليل أسلوبيّة، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٢.

- الطيّب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية- وزارة الإعلام، الكويت، ١٣٠٢هـ.
- بني عامر: عاصم "محمّد أمين"، لغة التضادّ في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥.
- العاني، شجاع مسلم: قراءات في الأدب والنّقد- دراسة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.
- عبّاس، حسن: دراسة خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.
- عبد الباقي، ضاحي: لغة تميم دراسة تاريخيّة وصفيّة، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، مجمع اللغة العربيّة، القاهرة، ١٩٨٥.
- عبد الجواد، إبراهيم: الاتّجاهات الأسلوبيّة في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة- عمّان، ١٩٩٦.
- عبد الله رضوان: امرؤ القيس الكنعانيّ- قراءات في تجربة عزّ الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
- عبد المطلب، محمّد: البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصريّة العالميّة للنشر- لونجمان، القاهرة، ١٩٩٤.
- ------------ : جدليّة الإفراد والتّركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٥.
- العبد، محمد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي- مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف بالقاهرة، ط١، ١٩٩٨.

- أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية- الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمّان، ٢٠٠٧.
- العرفي، حسن: حركيّة الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠١.
- العشي، عبد الله: نظريّة الشعر في كتابات الشّعراء المعاصرين (رسالة دكتوراه)، جامعة وهران، الجزائر، ١٩٩٢.
- العطّار، فريد الدّين النيسابوريّ: منطق الطّير، ترجمة: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٤.
- عيّاد، محمّد شكري: اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشينال برس، القاهرة، ١٩٨٨.
- عيد، رجاء: القول الشّعري- منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٥.
- ــــــــ : لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥.
- أبو عيسى، فهد: ملحمة جلجامش، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٩.
- الغذّامي، عبد الله: الخطيئة والتّكفير- من البنيويّة إلى التشريحيّة- قراءة نقديّة لنموذج إنسانيّ معاصر، النّادي الأدبيّ الثقافيّ، جدّة، ١٩٨٥.
- غيربر: أساطير الإغريق والرّومان، ترجمة: حسني فريز، دائرة الثّقافة والفنون، عمّان، ١٩٧٦.
- فارنهايم، هيشر اينجيل (وآخرون): موسوعة الحيوان، دار قتيبة، دمشق، ١٩٨٠.
- فريحة، أنيس: ملاحم وأساطير من الأدب السّامي، دار النّهار للنشر، بيروت، ١٩٦٧.

- فضل، صلاح: أساليب الشعريّة المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.
- -------- : بلاغة الخطاب وعلم النّص، ع١٦٤، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٢.
- -------- :علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، كتاب النادي الأدبيّ، جدّة، ١٩٨٨.
- -------- : نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.
- قاسم، عدنان حسين: لغة الشعر العربي- أصالة التّراث في مواجهة التفجير، المنشأة العامة، طرابلس، ١٩٨١.
- القاضي، وداد: بشر بن أبي كبار البلويّ- نموذج من النثر الفنيّ المبكر في اليمن، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٥.
- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق عمر الطّبّاع، دار الأرقم، بيروت، ١٩٩٧.
- ------ : تأويل مشكل القرآن، شرح السّيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، المدينة المنورة، ط٣، ١٩٨١.
- القرطاجنّي، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.
- قريرة، توفيق: التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي، عالم الفكر، ع٢، مج٣٢، أكتوبر– ديسمبر ٢٠٠٣.
- القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، ط٥، بيروت، ١٩٨٠.

- قصبجي، عصام؛ وويس، أحمد: وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد ٢٧، ١٩٩٥.
- قطّوس، بسّام: الإبداع الشّعري وكسر المعيار- رؤى نقديّة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت، ٢٠٠٥.
- الكركي، خالد: الرّموز التراثيّة العربيّة في الشّعر العربيّ الحديث، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٩.
- كورتل، آرثر: قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطّريحي، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٠.
- كوسيدوفسكي، زنون: الأسطورة والحقيقة في التوراة، ترجمة محمد مخلوف، الأهالي، دمشق، ١٩٩٦.
- كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- لوتمان، يوري: تحليل النّص الشّعري- بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥.
- المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبريّ، تحقيق مصطفى السقا؛ وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨.
- مجاهد، أحمد: أشكال التناصّ الشّعري- دراسة في توظيف الشخصيات التراثيّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ١٩٨٨.
- المسدّي، عبد السّلام: الأسلوبيّة والأسلوب، دار سعاد الصباح، ط٤، القاهرة، ١٩٩٣.
- ---------- : النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣.

- مطلوب، أحمد: المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣.
- المعداوي (المجاطي)، أحمد: ظاهرة الشّعر الحديث، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدّار البيضاء، ٢٠٠٢.
- مفتاح، محمّد: الخطاب الشعريّ- استراتيجيّة التّناصّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط٣، ١٩٩٢.
- مكّاوي، عبد الغفّار: ثورة الشّعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
- الملائكة، نازك: قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النّهضة، بغداد، ط٢، ١٩٦٥.
- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم الأنصاريّ): لسان العرب، الدار المصريّة للتأليف والتّرجمة، القاهرة، ١٩٧٠.
- المهنا، عبد الله أحمد: الخطاب النّقدي عند قاسم حدّاد وصلته بتجربته الشّعريّة- رؤية نقديّة، مجلّة دراسات الخليج والجزيرة العربيّة، ع١، أكتوبر، ١٩٩٨.
- الميدانيّ (أبو الفضل أحمد بن محمّد أحمد بن إبراهيم النيسابوريّ): مجمع الأمثال، قدّم له وعلّق عليه نعيم حسن زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
- النّويهيّ، محمّد: قضيّة الشّعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، ١٩٧١.
- الهاشمي، علوي: السّكون المتحرّك- دراسة في البنية والأسلوب- تجربة الشّعر المعاصر في البحرين نموذجًا، اتّحاد كتّاب وأدباء الإمارات، دبي، ١٩٩٢.
- هلال، محمّد غنيمي: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت ١٩٨٣.

- وارين ووليك: نظريّة الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسّسة العربيّة، ط٢، بيروت، ١٩٨١.
- واصل، عصام: التناص وتحوّلاته- نماذج من شعر ثلاثة أجيال، مجلّة الرّافد، عدد ١٦٩، سبتمبر، ٢٠١١.
- ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، بيروت، ٢٠٠٥.
- ياكبسون، رومان: قضايا الشعريّة، ترجمة محمّد الوليّ ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨.
- اليوسفيّ، محمّد لطفي (وآخرون): القصيدة الحديثة في الخليج العربي- أبحاث مهرجان الشعر الثالث لمجلس التعاون لدول الخليج العربي بدولة البحرين، المؤسّسة العربيّة، بيروت، ٢٠٠٠.
- ----------- : في بنية الشعر العربي المعاصر- السّيّاب/ سعدي يوسف/ درويش/ أدونيس نموذجًا، سراس للنشر، تونس، ١٩٩٢.

- http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Mrydia15/seedbary/sec09.doc_cvt.htm
- J.A. Cuddon, The Penguing Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Third Edition, Penguing Books Ltd, P.669.

Abstract

This thesis mainly target the clarification of the structural and stylistic features of the poetic language of Bahraini poet Qasem Haddad, and how it contributed to fertilizing the text, widening its horizons, and enriching its significance; not mentioning its effect on the receiver, who is considered the most important of the three pillars of creativity: the writer, the script, and the receiver.

The study comes in a theoretical frame of four chapters discussing the most important structural and stylistic features of the poet, and these are: intertextuality / the absent text, displacement, repetition, and antagonism. In these chapters, the researcher deliberately mitigated the theoretical frames of these topics and features, as much as possible, and concentrated on the transfiguration of its indicative, psychological, and imaginary activities, believing that implementation and analysis is the main section to show the personality and efforts, where that is narrowed in the academic frames, because of the big work done on it by scholars, critics, and researchers until it settled and took its semi-final shape.

The study mainly took advantage of datum and main stylistic features, and used an applied approached based on what's documented in stylistics, and persuading to reveal the language potential to unleash its latent expressional energy after transforming from its competence to its performance.

The study took the poetic text to be its main starting point and primary base, using –as possible- some studies and articles that

handled some artistic and stylistic features in the experience of the poet, on the condition that these visions shouldn't contradict with the general statement of the poem, which harmonizes with the indication of the stylistic feature, which the study aims at revealing its efficiency in the text.